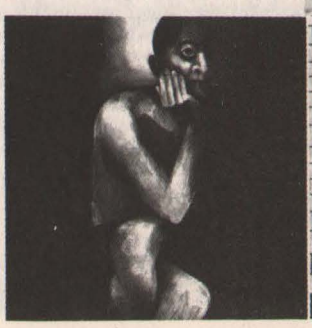
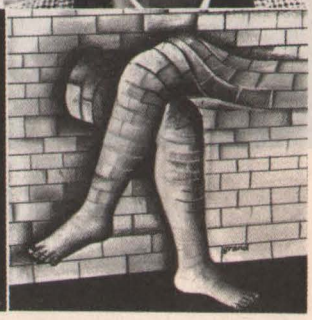
SUMAR

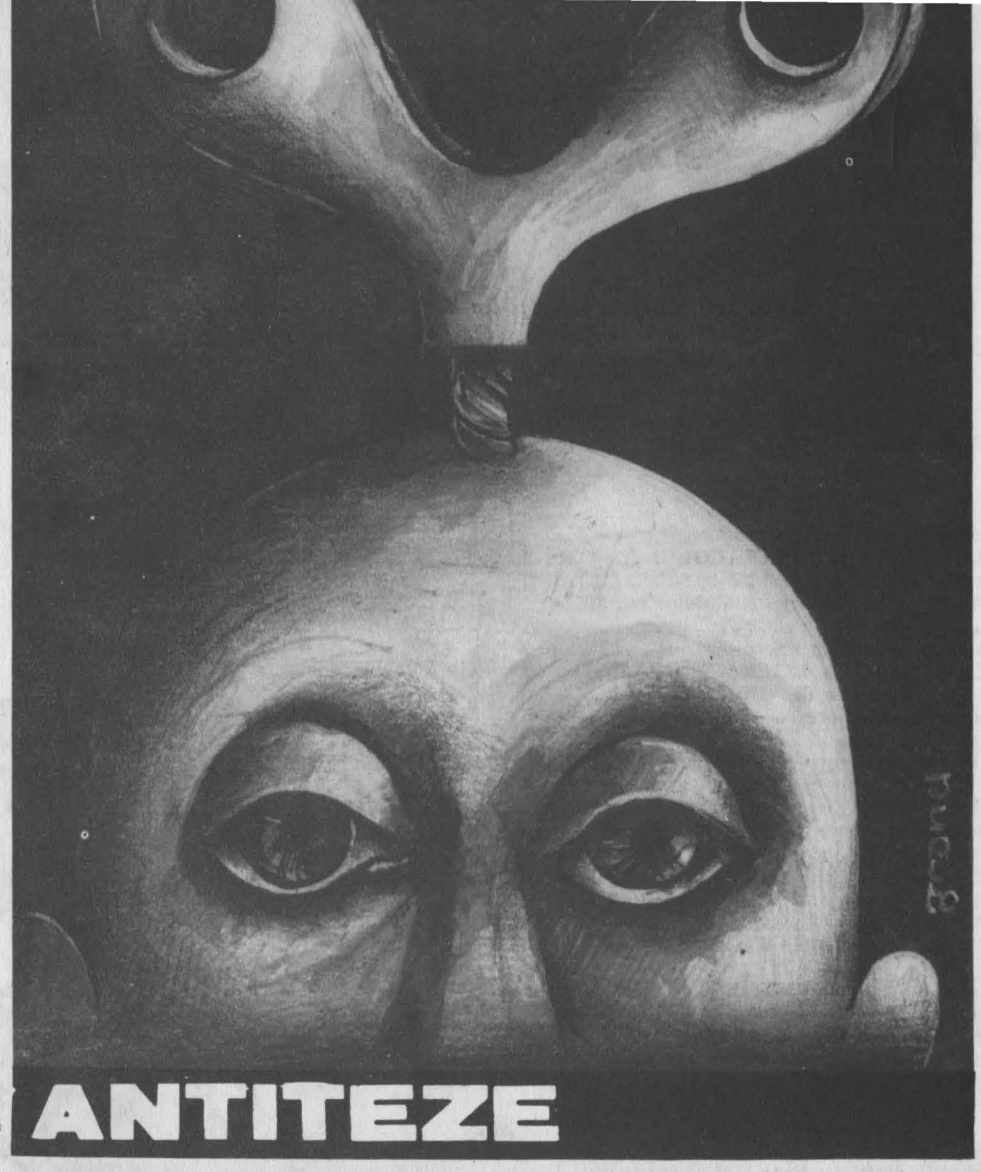
- **ANTITEZE** ..... p. 2
  Dumitru Solomon: **Pustiul era necesar?**
- **SPECTACOLUL POLITIC, SPECTACOLUL TEATRAL** ..... p. 4
  Ileana Popovici: **Opțiune sau destin?**
  Cristina Dumitrescu: **În căutarea cuvintelor pierdute**
- **INEVITABILUL CARAGIALE** ..... p. 6
  Dan C. Mihăilescu: **Sfîrșit la «Secolul»**
- **CUM PRIVEȘTE CRITICA LITERARĂ DRAMATURGIA ROMÂNĂ?** ..... p. 8
  Val Condurache: **Eliberarea de prejudecăți**
  Dumitrița Stoica: **Marin Sorescu — o «întrebare justă»**
- **DIALOG** ..... p. 10
  Ivan Helmer: **Piesele românești vor deveni din ce în ce mai importante (interviu de Victor Parhon)**
- **ANCHETA «TEATRUL AZI»** ..... p. 12
  Ce jucăm? De ce? Pentru cine? Răspund: Dan Alecsandrescu, Dan Micu, Kincses Elemér Alexandru Darie
- **RADIO** ..... p. 15
  Cristian Munteanu: **«Dosarul» și șansa teatrului radiofonic**
- **CE SE ÎNTÎMPLĂ ÎN TEATRE?** ..... p. 16
  Miruna Runcan: **3 concursuri la 3 teatre bucureștene. În fața ușilor deschise (episodul I)**
  Iulius Moldovan: **De ce am rămas director**
  Mircea Marian: **Jucăm? Nu jucăm?**
- **PROCESELE DICTATURII ÎN TEATRU** ..... p. 20
  Perol: «Valsul de la miezul nopții» de Viorel Cacoveanu la Teatrul de Stat din Oradea
- **IDEI** ..... p. 24
  Marian Popescu: **Jocul în cultură**
- **CRONICA** ..... p. 25
  Bine, mamă, dar știa povestesc în actul II ce se întîmplă în actul I **de Matei Vișniec la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț (Miruna Ionescu)**, D'alecarnavalului **de I. L. Caragiale la Studioul I.A.T.C. (Irina Coroiu)**, Victimele datoriei **de Eugen Ionescu la Teatrul «Toma Caragiu» din Ploiești (Alice Georgescu)**, Tango **de Slawomir Mrozek la Teatrul Giulești (Victor Parhon)**
- **BEȚIA DE CUVINTE** ..... p. 33
  Alice Georgescu: **Limba de tinichea**
- **ÎNSEMNĂRI CONTRADICTORII** de Valeriu Moisescu ..... p. 34
- **ARTE — CIVILIZAȚIA IMAGINII** ..... p. 35
  Articole de: Liana Cojocaru, Sergiu Anghel, Adriana Bittel, Dan Jitianu, Bedros Horasangian
  Dominic Nicodim: **Marcel Iureș — la curțile teatrului** ..... p. 44
- **SCENA LUMII** ..... p. 45
  Articole de: **Dumitru Solomon, B. Elvin, Adriana Popescu, Ileana Berlogea Mario Mattia Giorgetti, Stan Vlad**; interviuri cu: **Ulrich Eckhardt, Josef Mundy, René Gonzales**
- **COUPÉ** ..... pp. 23, 58, 60, 61





TEATRUL „REGINA MARIA" ORADEA - BIHOR - ROMÂNIA -1-

COPERTA I: Spectacolul străzii (Avignon '90)
COPERTA a II-a: Rozina Cambos în «Cabaret»
COPERTA a IV-a: actorul Marcel Iureș



a. grand

ANTITEZE

PUSTIUL ERA NECESAR?

La o masă rotundă desfăşurată acum citeva luni in redacţia unei reviste literare — in centrul „mesei" aflindu-se un casetofon, şase cafele şi destinul teatrului românesc — cineva, un dramaturg, a afirmat că valorile create in anii dictaturii n-au făcut decit s-o legitimeze. Şi altcineva s-a grăbit să susţină ideea. Cu alte cuvinte, fiind vorba acolo de teatru, marile spectacole ale lui Ciulei, Pintilie, Penciulescu, Esrig, Giurchescu, Şerban, Moisescu, Mugur, Crin Teodorescu (şi nu numai) au justificat, prin insuşi faptul producerii lor, regimul comunist, fiindcă un regim in care se nasc astfel de valori şi care le permite existenţa nu este nici atit de rău, nici atit de anticultural, ba este chiar viabil. Legitimarea totalitarismului s-a făcut, desigur, fără voia artiştilor, dar lumea a putut constata că, in ciuda prostiei analfabete din virful piramidei politice, in ciuda teroarei poliţiste, in ciuda cenzurii atotcuprinzătoare, arta a prosperat. Prin extindere, ar fi vorba aici nu numai de spectacolele teatrale, dar şi de operele literare, muzicale, plastice sau cinematografice de virf. Ba, mergind mai departe, e normal să ne intrebăm dacă activitatea ştiinţifică şi tehnică de performanţă nu a contribuit, şi ea, prin simpla vină de a fi, la infrumuseţarea unei imagini in realitate oribile.

Într-un sistem monstruos orice prezență a normalității constituie o diplomă acordată sistemului, conferindu-i cel puțin plauzibilitate dacă nu chiar o aură de protector al artelor. Mai mult, Shakespeare, Molière, Cehov sau Caragiale erau chemați să depună mărturie în favoarea regimului totalitar, siliți care va să zică să-i devină, indirect, complici.

Teza pare logică. Dar logica ei este falsă, un paralogism evident.

Mai întîi, care ar fi fost alternativa? O grevă a talentelor, un refuz cvasigeneral de a face artă în condițiile în care arta disprețuită de regim i-ar fi dat totuși acestuia un alibi menit de a-l scoate de sub inculpare? Și care ar fi fost consecința? Un pustiu imens, întins pe dimensiunea a patruzeci și cinci de ani, răscolit doar de vîntul uscat al „Cîntării României", omul fiind azvîrlit în afara timpului, dar mai ales în afara conștiinței de sine. O abrutizare totală, o robotizare perfectă — așa cum și-ar fi dorit-o făuritorii „omului nou" —, o izolare desăvîrșită nu numai față de spațiul european, dar și față de spiritualitatea lui, întoarcerea la primitivism în sunetele triumfale ale marșului îndărăt „Partidul, Ceaușescu, România". Sigur, nu s-ar fi făcut vid. El s-ar fi umplut iute, pînă la sufocare, cu „espresiile" artei dirijate de bagheta strîmbă a partidului, cu marea cacofonie a năimiților proslăvind altă mare cacofonie: epoca comunistă. Să ne imaginăm ferocitatea înmiită a dezlănțuirilor din zilele de 13-15 iunie, după aproape cincizeci de ani de absență a lui Shakespeare, Beethoven și Michelangelo din existența noastră spirituală și vom înțelege ce dezastru ar fi produs în ființa morală a acestui popor o grevă generală și prelungită a artei.

Dar cu arta ce s-ar fi întîmplat? Un refuz al exercițiului artistic s-ar fi răzbunat în primul rînd asupra artistului însuși, deprofesionalizîndu-l și, în ultimă instanță, anulîndu-l. După căderea dictaturii — dacă ea s-ar fi produs totuși în ipoteza unei ruperi a contactului cultural — cine și cum ar fi reconectat firele întrerupte atîta amar de vreme?

Lăsînd însă la o parte peisajul lunar pe care l-ar fi instaurat în viața spirituală a României retragerea în carapacea tăcerii a valorilor autentice, să fi fost oare într-adevăr manifestările de cultură o legitimare a puterii? Mă tem că logica bineintenționaților mei confrați își arată diformitatea în chip prea evident. Arta a fost dintotdeauna un semnal de opoziție intelectuală și niciodată un factor de acreditare a puterii. Shakespeare nu era un complice al puterii elisabetene, așa cum Molière nu era nici el avocatul regimului absolutist al lui Ludovic al XIV-lea. Dimpotrivă. Cu atît mai puțin puteau fi ei remorcați la politica de legitimare a comunismului. Iar dacă ne putem doar închipui cum au reacționat în epocă spectatorii lui Hamlet sau ai Mizantropului, știm din experiența proprie că la București, în acești ani, s-a reacționat viu și semnificativ, semnificativ de viu, în sălile de spectacole, atît la replicile privind putreziciunea din Danemarca (aici ar fi doar unul din argumentele în favoarea parabolei dramatice, inventată nu de autorii români, vezi bine), cît și la replicile molierești privind decrepitudinea aristocrației franceze. Justificare a sistemului? Nu, ci justificare a rezistenței față de sistem. Marile opere de artă n-au complotat alături de putere, ci împotriva ei, așa am simțit cu toții. Probabil că așa au simțit și colegii mei dramaturgi, căci dacă ar fi simțit altfel, ei înșiși n-ar mai fi scris în acești ani, spre a nu legitima totalitarismul, iar azi n-ar fi avut cine să lanseze, cu ingenuitate recuperată, paralogisme atît de superb infantile ca acela dintr-o după amiază de iunie, în jurul unei mese rotunde și a unor cești rotunde de cafea, într-o discuție, deloc rotundă, despre destinul teatrului românesc.

DUMITRU SOLOMON

«Post scriptum. Am scris rîndurile de mai sus cu ideea de a întări cele rostite în replică la amintita masă rotundă. Mă bucur să întîlnesc un punct de vedere asemănător, în paginile „României literare" (nr. 26/1990), sub semnătura distinsului estetician Victor Ernest Maşek. Îmi îngădui, de aceea, să citez din articolul lui V.E.M. „Ce păstrăm, ce nu uităm!" un pasaj mai lung: „Această dăinuire prin valoare mi se pare cea mai generală formă de rezistență, poate singura importantă în afara redusei dizidențe explicite, de care s-a lovit tăvălugul anihilator al ceaușismului. În confuzia de valori deliberat întreținută orice creație spirituală de vîrf, întrucît se opunea impostului axiologice, era implicit un act de dizidență. De aceea nu pot îmbrățișa opinia conform căreia orice manifestare artistică sau culturală devenită publică în ultimul deceniu marca automat o formă de colaborare întrucît „seninătatea estetică" crea o impresie de normalitate „într-o vreme în care se demolau biserici și erau arestați poeți". Cui îi putea crea o impresie de normalitate? Celor aduși la exasperare de condițiile socio-economice catastrofale ale traiului cotidian? Celor obligați să asiste la rara bucurie a unui eveniment teatral cu paltonul pe ei și căciula pe cap la zero grade în sală, sau celor care abureau paginile cărților cu răsuflarea lor înghețată, înghesuiți de frigul din apartamentele neîncălzite în puținul refugiu al unui colț de pat? Dimpotrivă, în epoca în care se dărîmau biserici, edificiul unei fericite și cinstite închegări literare sau rigoarea majestuoasă a unui eseu erau poate singurele temple în care spiritul nostru «însetat de frumos» își afla un refugiu al reculegerii, al credinței și comuniunii spirituale.

Ar fi fost salutară, în aceste condiții, o grevă a tuturor scriitorilor și gînditorilor cu o „stare de veghe" nesuspendată? Categoric, nu! Asta și-ar fi dorit și dictatura care n-a îndrăznit să interzică chiar toate vocile incomode — ar fi fost prea multe. Fără continuitatea de fond manifestată prin cărțile, piesele, eseurile și studiile care, deși scrise în «epoca de aur», își păstrează nealterată valabilitatea și în „anul I al libertății", fără scriitorii care au rezistat gîndind normal într-o lume pe dos, s-ar fi creat un vid de valoare ce ar fi dus la un inevitabil colaps al spiritualității acestui popor. Colaps ce ne-ar fi situat astăzi în fața unor dezolante locuri virane ale peisajului axiologic. Tăcerea tuturor vocilor semnificative, discordante față de corul osanalelor, ar fi însemnat nu o grevă, ci o capitulare în fața nonvalorii și impostului. Și ar fi lăsat paginile revistelor de cultură cu totul la cheremul nechemaților și impostorilor gata să ocupe imediat și în orice condiții fiece loc lăsat liber prin retragerea sau ezitările unor poziții de atitudine.»

SPECTACOLUL POLITIC, SPECTACOLUL TEATRAL

OPȚIUNE SAU DESTIN?

Urmărind procesele, se întîmplă cîteodată să ai senzația că ai făcut un pas în gol și că hăul întrebărilor e gata să te înghită. La procesul de la Timișoara, pe banca acuzaților șed alături omul numit cu doar cîteva saptămini inainte de revoluție în funcția de prim-secretar al județenei de partid (persoana cea mai importantă a locului, guvernatorul guberniei!), și fostul deținător al aceleiași funcții, înălțat în rang în „organele centrale" și întors „la locul crimei" pe furate, pentru numai cîteva zile, spre a-și rezolva niște treburi personale. Logic, numai unul dintre ei, cel surprins de „ora fatală", ar fi trebuit să poarte răspunderea. Dar, în toiul represiunii, cel de-al doilea acționează ca și cum ar fi în misiune, dă dispoziții, ba chiar ține morțiș ca țarul să afle că el e acolo și-și face datoria. Astfel provocată, „ursita" se mînie și închide capcana. Întîmplare? Soartă?

Tema destinului vine de departe, din mituri și legende, și traversează multe capodopere ale literaturii dramatice. În **Oedip** ea este aceea care leagă și dezleagă tragedia. Prezicătorii din piesele clasice știu că „ceea ce ți-e scris în frunte ți-e pus", și chiar dacă-i avertizează pe protagoniști, jucîndu-se cu ei precum pisica cu șoarecele, au certitudinea că nu există portiță de scăpare — că pruncul încă nenăscut va fi împins de împrejurări să-și ucidă tatăl și se va căsători cu propria-i mamă, sau că Iuliu Cesar nu se poate feri de idele lui Marte. Viitorul eroilor e nu numai supus mișcării astrelor, dar și adînc săditîn firea lor. Faptul că Desdemona își pierde batista e doar un accident, dar ce altceva decît o crimă poate rezulta din întîlnirea inocenței total dezarmate cu orgoliul minat de bănuială, sub ochiul negru al invidiei?

Teatrul modern a dat multe bătălii în jurul acestei idei a atotputerniciei destinului, introducînd în ecuație teze filozofice și interpretări psihologice. Evident, transformările care survin nu sînt lipsite de legătură cu schimbările de mentalitate ale societății. Pe măsură ce drama cîștigă terenul pierdut de tragedie și nodul conflictual se îndepărtează de epicentrul seismelor existențiale, se manifestă influența gîndirii raționaliste, se face simțită presiunea realului, chiar a evenimențialului. Impulsul care „scoate lumile din haos" nu mai ține de manifestarea voinței supreme (a zeilor, să zicem), ci de însăși opțiunea personajului dramatic. Ceea ce i se întîmplă lui Peer Gynt este, în ciuda caracterului poematic al scrierii, rezultatul concret al nehotărîrii, ușurătății și erorilor lui. Iar deznodămîntul simbolicei **Livezi cu vișini** nu face altceva decît să tranșeze prozaic între variantele de soluții convenabile pe care Lopahin se străduiește să le ofere și neputința de a decide a Ranevskaiei. Și totuși... În pasivitatea lui sinucigașă, Străinul lui Camus pare să se fi încredințat puterii hazardului pur, umblînd ca un somnambul pe marginea acoperișului, în vreme ce cu fiecare pas latul se strînge implacabil, sugrumîndu-l. E ceva cumplit, de neînțeles, în ceea ce se petrece. Misterul vieții își ia revanșa.

Pentru a cădea din sfera acestei relații între fatalitate, întîmplare și autodeterminare pînă pe palierul unde s-a împotmolit o bună parte din dramaturgia românească din ultimii ani nu era probabil nevoie de mai mult decît de un pas (greșit). În spiritul unui determinism riguros, care nu lasă nici o marjă de intervenție necunoscutului, imprevizibilului, personaje de multe ori nesemnificative, lipsite de anvergură dramatică, erau puse să ia „liber" o hotărîre (în chestiuni destul de mărunte, de producție ori de morală) care să le înregimenteze din punct de vedere ideologic. Pe seama acestei scheme dramaturgice care transpare prin țesătura a nenumărate produse de serie B s-a dezvoltat o teorie absolutizînd „opțiunea de conștiință" ca nucleu al piesei contemporane. Este una dintre explicațiile posibile ale caracterului repetitiv și steril al acestei categorii de scrieri.

Firește, un raccourci dintr-un unghi atît de abrupt nu este admisibil decît din considerente practice legate de revenirea cît mai grabnică pe terenul seismic al actualității. Ce se va întîmpla acum în universul personajelor dramatice? Mișcarea haotică a evenimentelor le va reduce oare la condiția unor fire de nisip purtate la voia întîmplării de furtunile intereselor sociale și politice? Vor fi ele „libere să-și ia soarta în propriile mîini"? Sau se vor mișca neliniștitor, ca niște umbre damnate, între scena vieții și scena teatrului, sfîșiate de dubla lor apartenență pirandelliană?

E prea devreme să ne aventurăm în pronosticuri cu privire la înfățișarea dramaturgiei postrevoluționare. Să observăm doar, cu titlu de exemplu, că realitatea se amuză uneori scriind piese în aparență de factura cea mai tradițională. Ce altceva decît o dramă cu happy end este profunda reverență pe care istoria i-o face lui Alexander Dubcek, nepătatul leader al primăverii de la Praga, expediat în figurație vreme de două decenii și readus în triumf la „încoronare"? Dincolo de imensa satisfacție cu care oricine primește „victoria binelui asupra răului", se pot însă citi, în substanța biografică a acestei evoluții exemplare, însemnele unui destin de care omul Dubcek a fost probabil tot timpul conștient, apărîndu-și-l de distorsiunile la care raportul de forțe părea să oblige. Căci dacă îi este dat firului de nisip oarecare să-și dobîndească luciditatea, nu este imposibil ca în spațiul și timpul ce-i sînt date el să se plaseze în acord cu ființa sa lăuntrică. Ioana din Orléans și-a asumat martiriul nu fiindcă nu iubea viața — dimpotrivă! —, ci fiindcă nu putea merge împotriva propriei sale autenticități umane. Păstrînd toate proporțiile, dacă jocul crud al întîmplării pune (aproape) față în față, pe caldarîmul unei străzi pătate de sînge, un general ieșit din minți de furie, agitînd un pistol, și un bărbat în scurtă și pulover (roșu!), care-și păstrează cumpătul, e limpede că a depins de ei să-și aleagă fiecare trotuarul, și că numai unul dintre ei avea șansa să se afle de partea **cea bună** a invizibilei „baricade".

Viața publică de azi e teribil de indiscretă, ea ne așază ca într-o vitrină actele, gesturile, ezitările omului de stat ori ale poetului, ale insului oarecare, surprins în ioriota pieței. Aici acasă sau undeva departe, niște oameni și-au construit, spontan ori elaborat, o proiecție mentală a propriului destin. Unii s-au crezut îndreptățiți să se distribuie în roluri de protagoniști, fără să-și poată măsura harul și resursele cerute de asemenea roluri. Cîtorva, deficitul de autocunoaștere le-a jucat un renghi urît: poate că au visat partitura lui Iago și s-au pomenit jucîndu-l pe Malvolio? Nimeni nu zice că intrigantul de comedie nu poate fi și el un personaj extrem de dramatic, mai ales daca grotescul prevalează asupra grațiosului și daca săvîrșește greșeala fatală de a confunda două sfere fundamental diferite, precum **destin** și **carieră**.

Și, fiindcă veni vorba de soarta poetului: dacă un soi de instinct al esențialului, dublat de curajul rapturii fragile ce se știe investită cu o menire, l-a învățat pe Mircea Dinescu, înainte de decembrie '89, să se plaseze corect în raport cu evenimentele, confirmarea faptului că se afla în perfect acord lăuntric cu sine însuși a venit abia atunci, cînd, datorită aceluiași noncomformism funciar care-l apara de oportunități și oportunisme, a știut să reziste presiunii mediului său. Să-i fi fost mai ușor, de data aceasta? N-aș crede.

Din tălăzuirea oceanului destinelor omenești demne de acest nume există azi infinit mai multe șanse de a capta rezonanța dramatică. Să punem deci scoica la ureche și să-i ascultăm vuietul...

ILEANA POPOVICI

foto: valentin nuham

SPECTACOLUL POLITIC, SPECTACOLUL TEATRAL

ÎN CĂUTAREA CUVINTELOR PIERDUTE

Decenii la rînd ne-am bucurat de binefacerile planificării științifice și ale centralizării „în toate sectoarele de activitate“ (cum zicea un clișeu drag sufletului nostru), printre care și în cultură. Nu numai cultura paioaselor ori a leguminoaselor dar și cultura„ cultură, adică ceea ce se poate planifica mai greu decît numărul de flecuri executate de o mașină într-o oră sau într-o zi. Ca în orice planificare, existau „obiective prioritare“ fixate de „organul competent“; aceleași pentru toate „unitățile de producție“. Ne amintim cu toții, de pildă, că într-o perioadă teatrele aveau „ucaz“ să reprezinte piese istorice și pe orice scenă a țării era un belșug de voievozi, plăieși, cușme și halebarde de care istoria însăși avea motive să fie geloasă. A existat, apoi, o interdicție în acest sens, drept care Ștefan cel Mare, Mihai Viteazul și alți „oameni de bine“ au fost repliați către magaziile de recuzită, lăsînd loc salopetelor, căci funcționa acum o „indicație“ în favoarea pieselor cu tematică de șantier. A venit iar la putere istoria, dar numai perioada dacilor și a romanilor, astfel încît ne-am edificat, la teatru, asupra celor 2050 (51, 52, 53...) de ani ai existenței noastre pe aceste meleaguri, mai mult decît din manuale sau alte lucrări de specialitate.

Răspunzînd „comandamentelor“ (nu avea de ales!), teatrul a știut însă întotdeauna să reziste, să se afirme chiar în executarea „figurilor impuse“. Avea datoria să își calchieze mesajul artistic după conținutul editorialului din „Scînteia“, dar orice temă, orice text clasic, orice piesă de actualitate (chiar dintre cele mălăiețe) oferea posibilitatea, de foarte multe ori magistral fructificată, de a exprima un gînd sincer, un adevăr, o atitudine. Mai fiecare text avea și un subtext — ne referim, desigur, la creațiile de valoare, restul pierindu-ne din memorie pentru că, de fapt, nici nu a existat efectiv ci a trecut doar pe lîngă noi. Cînd piesa nu conținea acest subtext, spectacolul reușea să i-l confere, astfel încît la noi s-a făcut cu înverșunare teatru politic, ani la rînd, nu în conformitate cu indicația — existentă de altfel — ci, am spune, împotriva ei.

Acum, în condițiile repertoriilor alcătuite de către teatre, nu de către „centrală“, ale spectacolelor concepute de regizori, nu de cenzori (prin metoda „colaj“, adică lipirea scenelor scăpate de foarfecă), se vor mai juca, desigur, piese istorice sau de actualitate (credem că șantierele vor dispărea, o perioadă, de pe scenă, ca efect al suprasaturației), nu însă în campanii concertate, nu doar pentru că tema este inspirată din istorie sau actualitate. Și se va mai juca, incontestabil, teatru politic.

Întrebarea este: ce înseamnă acum teatru, spectacol politic? Ce a însemnat și acum un an sau zece? Greu de crezut. Greu de crezut, mai cu seamă, că publicul va păstra același nivel al exigențelor. Nădăjduim, chiar, să nu-l păstreze, să înalțe ștacheta, ca un semn al maturizării și, nu în ultimul rînd, al cîștigării sentimentului de libertate interioară (chiar dacă pare ciudată afirmația, sîntem convinși că această formă de libertate se cucerește mai anevoie, că, pentru mulți dintre noi, ea constituie încă un deziderat). Este utilă experiența pe care teatrul a acumulat-o în acești ani ai rezistenței? (Chiar dacă pare grandilocvent, termenul este exact.) Utilă, desigur, dar credem că insuficientă. Multă vreme se încadra în categoria teatrului politic — și se încadra pe drept cuvînt — orice spectacol care ne lăsa să întuim, fie și pentru o clipă, existența unei atitudini proprii față de „adevăruri“ și „judecăți“ purtînd parafa oficială. Atitudine însemna întotdeauna impotrivire, din punctul nostru de vedere (adică din punctul de vedere necanonizat). Astăzi, cuvîntul ar trebui să-și recîștige, credem, sensul exact: complet, adică. Dacă prin atitudine înțelegem adoptarea unei poziții active față de o idee, o realitate, un principiu etc., înseamnă că această poziție poate fi și de susținere, de afirmare, nu doar de negare. Un teatru politic al afirmației poate fi mai dificil de realizat decît acela al negației. Înseamnă argumente (cînd ne împotriveam nu era nevoie să argumentăm, știam toți despre ce e vorba, eram de acord, nu erau necesare eforturi pentru a fi convinși), iar aceste argumente nu pot fi exprimate altfel decît prin limbaj artistic. Multe spectacole au făcut recorduri de încasări pentru că „spuneau ceva“, și mai nimeni nu se întreba cum spuneau. Atunci era neesențial. Acum, nu, pentru că idei interesante se pot exprima într-un articol de ziar, într-o carte, într-un discurs (chiar și electoral), pe stradă, oriunde. Oriunde și cu voce tare (sîntem optimiști? Da, sîntem și dorim să fim!). Teatrul are obligația — „comitem“ desigur, un loc comun, o observație ce ține de elementarul bun simț, dar atît de multe lucruri ce țin de bunul simț ne-au ieșit din deprinderi... — de a exprima aceste idei nu oricum, ci prin formulări de valoare artistică valide și din acest punct de vedere, chiar seducătoare.

Spuneam că pînă acum „atitudine“ însemna, automat, „împotrivire“ . Este nevoie, poate, să regăsim și un sens mai cuprinzător, mai adînc al cuvîntului împotrivire. Va mai fi suficient să imităm gestul specific unui puternic al zilei, un tic verbal sau de comportament, să punctăm ironic un slogan pentru a ne plasa în perimetrul politicului, al curajului? Probabil, nu. Aceste cîrteli (căci despre cîrteli e vorba, nu despre o autentică împotrivire) își vor păstra, negreșit, hazul, deci și succesul la public, dar vor redeveni ceea ce sînt de fapt: simple accesorii amuzante însoțind un demers mai grav, mai serios. Și, de altfel, poți considera că faci politică atunci cînd te limitezi să cîrtești, dacă politică înseamnă, în acel moment, a dărîma? Dar cînd vrei să construiești? Cînd ești obligat de propria conștiință să începi, în sfîrșit, să construiești? Sigur că vor mai fi necesare alte dărîmări, dar în momentul de față ele nu mai sînt obiectivul, ci doar calea.

A face teatru politic înseamnă, în ultimă instanță, a răspunde exact, pertinent, fundamental, unor întrebări pe care spectatorul și le pune în afara sălii de spectacol, unei necesități de ordin civic, social. Ani la rînd, chiar decenii, teatrul a oferit o supapă salvatoare nemulțumirilor, disperărilor, înfrîngerilor care măcinau (cu temeinică ferocitate) viața tuturor. Acum așteptăm de la teatru mai mult decît o supapă. Așteptăm să ne ajute să ne regăsim, dar și să ne eliberăm de noi înșine, să ne ajute să gîndim fără priviri furișate cu grijă în jur, să vorbim fără mînă la gură, să fim de acord pentru că ne-au convins argumentele, să ne împotrivim pentru că așa ne îndeamnă argumentele, să respirăm cît ne țin plămînii, să reînvățăm înțelesul exact al unor cuvinte cum sînt adevăr, dreptate, libertate, demnitate, pe care le-am rostit atîta încît am uitat cu desăvîrșire ce înseamnă. Și mai așteptăm, poate, de la teatru să ne transforme din trestii bătute de vînt în trestii gînditoare...

CRISTINA DUMITRESCU

INEVITABILUL CARAGIALE

SFÎRȘIT LA „SECOLUL“

Apetitul politicesc al lui Caragiale, trecerea lui, cînd scrîșnită, cînd dezinvoltă, de la liberali la conservatori, de la junimiști la radicali, cochetînd și cu socialiștii și cu PNR-ul transilvan, pentru a campa-n final, în căutarea acelorași interese, la conservatorii democrați ai lui Take Ionescu, a fost în epocă o sursă vinoasă

de comentarii. Orgolios, autorul lui Leonida se voia util, dar cu gros folos personal, după moda zilei, desigur. Fără exces de scrupule şi lipsit de orice iluzii în etică, el ştia că faima literară nu-i mai nimic fără cea politică, atacat fiind dinăuntru şi din afară de complexul originii şi al stării sociale, de mania succesului total şi de nevroza pecuniară. Sentimental cu cinism şi generos cu harţag şi sarcasm, Caragiale scrie **1907**, debusolînd lumea fracurilor de partid, pentru a intra, un an mai tîrziu, în echipa de tinerească promisiune a takismului, ceea ce va scandaliza, mai mult sau mai puţin, pe toată lumea. Takismul supărînd, cum era de aşteptat, la ora aceea şi-n stînga şi-n dreapta, ca (nou) hibrid profitabil ce era. Este acesta, un capitol otopsit al exegezei şi va trebui comentat cît de curînd pe spaţii largi.

Deocamdată, încheind răsfoirea ziarului Secolul, să notăm mai întîi cronica lui Grigore Tăuşan (emul maiorescian „liberalizat" la acea dată şi viitor autor prolific de opuri filosoficeşti, de metafizică popularizantă) la **1907 (O mare critică socială**, în nr. 2468/14 nov. 1907) „Pare-se deci, subliniază Tăuşan, că o dictatură momentană e visul dlui Caragiale, deşi tot dsa este apărătorul fervent al unei reprezentaţii naţionale ultrademocratice (...) Dacă sufragiul universal poate fi un remediu, lăsăm aceasta să cugete acel om care a ridiculizat cu neîntrecut sarcasm lipsa de pricepere a maselor, ignoranţa trufaşă a mulţimei. Dacă nici cei puţini aleşi nu sînt cum ar trebui să fie cu ochii dlui Caragiale, cum pot fi buni cetăţeni şi pricepuţi patrioţi şi întregi alegători şi incoruptibili şi senini — milioanele de analfabeţi chemaţi la cîrma statului de dl. Caragiale?"

„Secolul" dusese, ca organ liberal, o dură campanie anti-takistă. Intrat la mijloc, după aderarea din ianuarie 1908, Caragiale trebuie să-ndure „tratamentul". Mai întîi, cum poate fi motivat calificativul de „geniu" acordat lui Caragiale de noul său coleg politic Al. Bădărău? Geniu este doar Eminescu, dar l-am avut şi pe Haşdeu şi-i avem şi pe Maiorescu, Vlahuţă, Coşbuc! (**Intelectualii takişti,** nr. 2535/10 febr. 1908). Apoi: „Să ne dea voie **Ordinea** (se spune în editorialul **Fără condiţii,** nr. 2540/16 febr.) să mai păstrăm oarecari iluzii despre «cei mai mulţi dintre scriitorii de valoare ai ţării», inclusiv d. Ioan Luca Caragiale şi să credem că, oacă cu adevărat **fără nici o condiţiune** au intrat în partidul dlui Take Ionescu, n-au intrat însă şi fără nici o speranţă". După modul de receptare a lui **1907** în „Convorbiri literare", „văzînd dar eminentul autor satiric că idealul său politic nu găseşte apreciere la junimişti, cu alte cuvinte că d. Carp, care a fost poate cel dintîi vizat, n-ar fi dispus să joace rolul «bărbatului de stat cu pieptu-nainte», şi-a aruncat ochii asupra dlui Take Ionescu, ca singurul care ar mai fi rămas apt, la o adică, pentru «eroica sarcină» şi — fără nici o condiţiune — dar cu speranţa în tainele viitorului, a bătut telegrafic la uşa noului partid (...) Aşa ne place nouă să ne închipuim explicaţia acestui episod, desigur unul din cele mai interesante ale vieţii politice româneşti de după epoca lui Farfuridi şi Caţavencu".

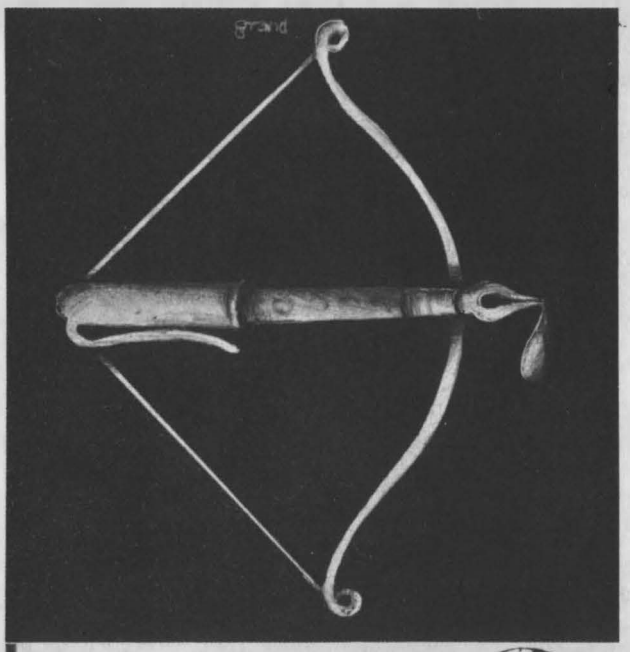
Pe de altă parte, însă, Mihail C. Bunescu îşi continuă imperturbabil cronica dramatică, scriind, la 12 martie 1908, despre **D'ale carnavalului,** „mîndria noastră, a iubitorilor de literatură". Comedie „de un gen inferior celor abordate de d. Caragiale", dar plină de „humor şi tehnica scenei", impunînd prin „vioiciunea în dialog", „mişcarea în acţiune" şi „farmecul în dezvoltare". Şi, în fond, întreabă Bunescu, de ce ar fi „inferioară" **Scrisorii pierdute?** Ce, l-a învinuit cineva pe Molière că a scris, pe lîngă **Avarul,** şi **Vicleniile lui Scapin**?! Numai că, orice s-ar zice, „un guvern cu Take Ionescu, Dissescu şi Bădărău, cu Istrati, Cămărăşescu, Brătoşanu, N. Xenopol, cu Caragiale şi alţi Cancicovi, n-ar putea fi tolerat de ţară" (nr. 2622/20 mai 1908). De ce acceptă „maestrul" rolul „şters al actorului" în alaiurile şi la banchetele lui Take Gură-de-aur, tocmai el „care a trăit din exploatarea ridicolului omenesc? Aceasta arată mai bine decît orice că politica cere şi ea anumite înclinări, şi cel ce e talentat in alte arte, poate să facă destul de urîtă figură în politică." (**Copilărie,** nr. 2644/27 iun.)

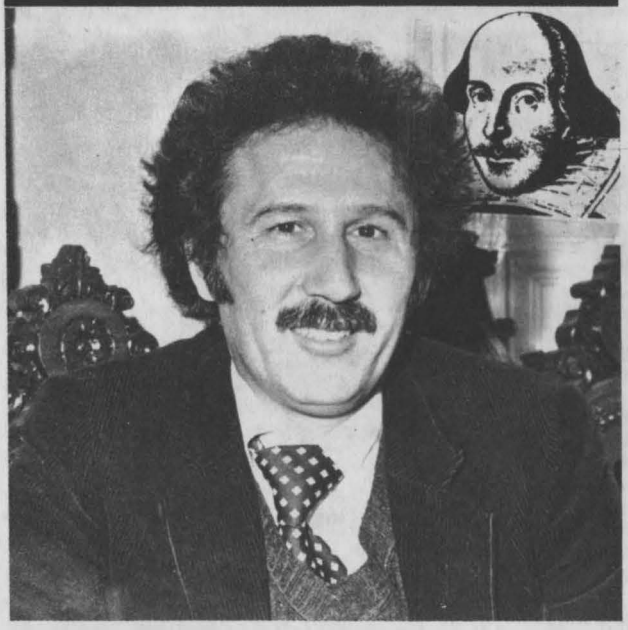
Dar justa evaluare a faptelor este evidentă: persiflat pentru atitudinile de partid, Caragiale este pe mai departe venerat ca scriitor: „Nimeni nu a criticat **Noaptea furtunoasă** pentru că autorul ei a fost junimist, adept al dlui Maiorescu, sau că mai tîrziu devine redactor la «Gazeta poporului» a răposatului Palade sau pentru că el, trecînd prin gazetele conservatoare pure, pentru a face admirabila biografie a lui Lascăr Catargiu, a devenit şi takist. Variaţiile politice ale dlui Caragiale, cari întrec variaţiile colorante ale cameleonului, nu au putut niciodată să influenţeze critica literară, sau gustul publicului, care totdeauna a admirat cu aceeaşi neschimbată simpatie Scrisoarea pierdută şi **Noaptea furtunoasă**" (G. Tăuşan/Petronius, **Politica şi critica dramatică,** nr. 2821/8 febr. 1909). Pe fondul aşteptării locului vacant, lăsat la colegiul doi de Cameră din Iaşi, prin plecarea lui Panu cenzor la Banca Naţională (loc pentru care concurau Caragiale şi Gh. Lascar), Naţionalul reprograma **Năpasta.** „Nici stîngăcie de mişcări, nici încercări zadarnice de mimică, nici intonaţii nepotrivite", scrie N. Pralea despre jocul Marioarei Voiculescu. „Că nu-i aşa o ţărancă de-a noastră, altă chestie! Că nu are atîta simţ de răzbunare şi nici atîta pricepere în vicleşuguri — cum spunea cineva — rămîne încă ceva discutabil".

Spre finele lui 1909, legăturile dramaturgului cu noul său partid se întrevăd a fi tot mai subţiri, astfel încît Caragiale este, fie invocat cu duioasă maliţie: „Iată o formulă pe care n-o găsise încă I.L. Caragiale (democraţia conservatoare, n.n., lansată în **Ţara**) ca să împace pe Farfuridi cu Caţavencu" (14 oct. 1909), fie ca martor insolit: „Ce zici, dle Caragiale? Nu sînt acestea ca aplauzele din comedia dtale «Scrisoarea pierdută», cînd Caţavencu proclamă lipsa de orice travaliu, care nu se face deloc, domnilor în ţara noastră...?" (editorial, nr. 3111/12 febr. 1910). Tot aşa, în aprilie 1910, N. Pralea regretă lipsa lui Caragiale de pe afişele Naţionalului — „păcat, fiindcă din Caragiale unii din cei care fac azi teatru pot să înveţe adevărata taină a plămădirii unei piese". Iar în toamnă (nr. 3286/22 sept. 1910): „...caricaturile acelea sociale durează şi azi. Bineînţeles ceva mai schimbate".

Ca o dovadă în plus de simpatie, Caragiale marchează, din nou, stilul rubricii de Informaţii: ieri la Senat, reprezentaţie de gală cu **Scrisoarea pierdută.** „Rolul lui Caţavencu a fost jucat cu un brio extraordinar de senatorul Emil Lăzărescu. Păcat că d. Caragiale n-a asistat la această reprezentaţie". În fine, sub titlul **Mitică trăieşte** (nr. 3468/21 mai 1911) se vorbeşte o dată mai mult despre viabilitatea tipologiei caragialiene: „Finul maestrului e bine sănătos. Nici răscoalele de la 1907 nu i-au schimbat felul lui de a fi, nici ultimele schimbări de guvern nu l-au mişcat prea mult. Numai, din vreme in vreme, o undă de melancolie se lasă pe faţa-i şi rămîne dus pe gînduri. Cauza, am bănuit-o. Din străinătate nu-i trimite nici măcar o ilustrată. Mitică nu merită o astfel de abandonare. Mai ales că e tot în vervă..."

DAN C. MIHAILESCU





CUM PRIVEŞTE

MARIN SORESCU – O " ÎNTREBARE JUSTĂ "

Într-un capitol din Insula lui Euthanasius („Un amănunt din Parsifal"), Mircea Eliade povesteşte un episod din celebra legendă, referitor la ciudata boală a Regelui Pescar, boală a bătrîneţii, sterilităţii şi tristeţii de care este contaminat întreg ţinutul. Mîntuirea o aduce Parsifal întrebîndu-l pe rege unde este potirul sfînt, punînd, comentează Eliade, „întrebarea justă", cea care deschide calea adevărului şi a vieţii. Ceea ce este interesant în acest scenariu se leagă de faptul că întrebarea este deznodămîntul, scopul căutării, odată descoperită şi formulată, ea restituie lumii firescul, vitalitatea.

„O întrebare justă" constituie, în cazul poeziei şi teatrului lui Sorescu, nodul care adună toate firele creaţiei şi-ale traseului existenţial construit de aceasta, într-un final deschis. Iona, Paracliserul, Irina, Locatarul, Ţepeş, Shakespeare, încercînd să asume o realitate ostilă, înţeleg în cele din urmă că nu e posibil decît întorcîndu-se la sine. Astfel se explică şi nota certă de optimism a dramelor diferite de teatrul absurd prin această recuperare a sinelui chiar dacă în moarte, prin întrebarea care îl pune în lumină şi-i afirmă capacitatea de a dura. Absurdul există pînă se naşte întrebarea. Confruntaţi cu o realitate cameleonică, stîrnind înclinaţia reflexivă, dar şi derutînd-o, protagoniştii caută un absolut căruia o tradiţie întreagă i-a stabilit sensul ascendent. La sfîrşitul tribulaţiilor ei constată că lucrurile stau exact pe dos, că pentru a ajunge la cunoaştere trebuie mers înapoi către origini, demontînd creaţia pas cu pas, în răspăr, căzînd în lucruri. Inversul e figura specifică demersului artistic sorescian. Cînd se exprimă polemic dă naştere parodiei, demitizării, ironiei, iar metaforic armonizează contrariile: zbor-cădere, eliberare-încătuşare, naştere-moarte etc.

ELIBERAREA DE

Să nu mai intrăm în detalii: dramaturgia a fost (o recunoaşte şi Eugen Lovinescu într-un articol) şi mai este un gen literar vitregit. O mare parte din textele dramatice circulă în teatre, purtate de regizori, actori şi secretari literari, fără să fie tipărite. Multe dintre ele se şi joacă mai înainte de a fi tipărite. Sînt autori a căror notorietate strict teatrală era consolidată cu mult înainte ca opera lor să fi văzut lumina tiparului.Şi chiar după aceea, chiar după apariţia în volum, puţine sînt cărţile de teatru care se bucură de atenţia criticii literare. În cele mai multe cazuri se invocă lipsa de literaritate. Dar literaritatea unei piese de teatru nu stă în purul discurs literar, ci-n virtualitatea scenică. La Sorescu, de pildă, critica literară îşi alimentează comentariul cu poeticitatea textului teatral. La D.R. Popescu e remarcată structura epică. La amîndoi centrul de greutate este mutat în afara discursului teatral.

Dar la Mazilu? După ştiinţa mea, Teodor Mazilu apare, în istoriile strict literare, mai rar decît Băieşu. Şi-n cazul lui, în analiza textelor prevalează incidenţa morală. Literaritatea e aproape ignorată. Trebuie de asemenea să reţinem şi faptul că istoriile dramaturgiei de azi nu au fost scrise de istorici ai literaturii, ci de istorici şi de critici ai fenomenului teatral.

O primă ipoteză ar fi aceea că dramaturgia nu se prea citeşte de către criticii literari. Teatrul de după război nu a dat literaturii, nici cantitativ şi nici calitativ, scriitori de mărimea unui Nichita Stănescu, Marin Preda sau Nicolae Breban. Dar, în cazul prozei şi al poeziei, panoramele contemporane, tablourile critice sau istoriile merg pînă la raftul al treilea, în vreme ce dramaturgii sînt mai degrabă toleraţi. A doua ipoteză ar fi aceea că o mare parte dintre comentatorii literaturii ocolesc teatrul şi ca instituţie de spectacol. Literatura dramatică nu este cunoscută nici măcar prin mijlocirea spectacolului. Există aici şi-o explicaţie: piesele majore, scrise în ultimii treizeci de ani, n-au mai fost reprezentate pe scenele

CRITICA LITERARĂ

DRAMATURGIA ROMÂNĂ

Dincolo de acest esențial punct comun al poeziei și teatrului, teatralitatea creației poetice, evidentă în ciclul „La Lilieci", angajează întreg arsenalul de exprimare dramatică: personaje în acțiune desfășurîndu-se pe scena imaginară a lecturii, acum și aici, concentrare, forță a cuvîntului, manifestă fie în replica directă, fie în ecoul ei în narație, putere de a vizualiza din citeva trăsături de condei. Poezia „Mai bine" din volumul II pare un fragment dintr-un dialog neîntrerupt: „Da, da, grijit, Mitru Ceapă s-a simțit mai bine./S-a dus, s-a uitat prin celar,/La rîșniță,/Că avea rîșniță acolo, de rîșnea mălai,/Că erau mori puține,/Și-și rîșneau cîte-o strachină pe zi și-și făceau turtă./Aveau toți rîșniță/ Ei, și-a văzut omul rîșnița, și-a văzut oile/Închise în saia, ei, găinile / Și-a venit liniștit în casă, /S-a culcat și și-a dat duhul./Am auzit dimineața:/A murit și bietul Ceapă."

Monolog, adresat celuilalt sau sieși, intenția lui este de a ne spune că nu se întîmplă nimic extraordinar, nimic în afara firii, că Mitru Ceapă s-a culcat într-o seară după ce, ca în fiecare seară, s-a convins că totul e în ordine în gospodărie, s-a culcat și-n loc să adoarmă și-a dat duhul. De unde totuși impresia de neliniște care tulbură tonul de o familiaritate apăsată?

Tabloul de viață domestică, aproape ritualică, sugerînd liniștea unei existențe care durează pentru că a încetat să fie numai individuală, este încadrat de două expresii: „grijit" și „și-a dat duhul". Prima care deschide subiectul, ne anunță că este vorba despre moarte, despre un anume fel de moarte care presupune împăcarea cu sine și cu lumea. Odată enunțată tema la modul aluziv, interesul lecturii se deplasează către altceva printr-o tehnică a diversiunii și a amînării care sporește tensiunea. Așteptarea instaurată de cuvîntul „grijit", prelungită ironico-tragic de informații aparținînd altei ordini de idei (că Mitru Ceapă avea o rîșniță, că erau mori puține etc.) este satisfăcută de a doua expresie care cade ca o cortină. Ultimele două versuri sînt ecoul ei, într-un registru banal, încercînd și ele să reducă evenimentul la o întîmplare oarecare.

Banale, în sensul de familiare, sînt actele personajului și obiectele ce-l înconjoară. Dintre acestea din urmă rîșnița se impune cu mai multă insistență privirii — imagine a măcinării dătătoare de hrană, a timpului care nu mai înseamnă angoasă. Sentimentul trecerii lasă în urma lui cel mult o nostalgie vesperală difuză, topită în locvacitatea populară a sintaxei.

Insistența cu care poetul încearcă această reducere îl trădează, în spatele ei se profilează, neliniștitoare, întrebarea despre moarte. „Cînd totul în univers trebuie să cadă/Și chiar cade de milioane de ani/Cade al dracului." („Sens unic" din volumul Tușiți). El încearcă să ne convingă printr-o abilă punere în scenă că moartea face parte dintr-un ritual zilnic, înlocuind uneori, în cadrul acestuia somnul, confundîndu-se cu el și păstrîndu-i astfel caracterul regenerator. Dar știe că poate să fie altceva, mereu altceva pentru că întrebarea supraviețuiește răspunsului și-ncearcă să ne împace și să se împace disimulînd, introducînd-o într-o ordine a banalului, apropiind-o printr-o poveste și prin acele „da, da" și „ei", formule de temperare a discursului și-a interogației ce-l naște. Mai mult decît un somn regenerator, moartea poate să fie un mod de cunoaștere specific sorescian, o cădere în lucruri.

DUMITRIȚA STOICA

PREJUDECĂȚI

noastre din pricina implicațiilor lor politice. Fără să fie, la modul propriu, un teatru politic, dramaturgia ultimelor decenii a pus sub semnul întrebării condiția umană. Or, condiția umană, din punctul de vedere al Puterii, era, ca să zic așa, de mult timp „rezolvată". A o pune sub semnul îndoielii însemna a face opoziție. De altfel,piesele grele ale dramaturgiei contemporane au și fost interzise. Iona, Proștii sub clar de lună, Paracliserul, Matca, Omul de cenușă, Socrate, Diogene cîinele, Studiu osteologic..., Amurgul burghez erau jucate periferic, dacă nu interzise. Criticul literar, ca spectator de teatru, s-a scîrbit cu ușurință de producția medie, în majoritate conformistă, pe care-a întîlnit-o pe scenele teatrelor. N-a fost Piticul din grădina de vară o mare surpriză pe scena Teatrului Național din Craiova în momentul cînd nu a mai fost citită în cheie istorică, ci-n cheie mistică?

Literatura a supraviețuit în enclave profesionale. Gloria teatrului s-a consumat, tot mai mult sufocată de presiunea ideologică, în cercul restrîns al profesioniștilor presei de specialitate și al profesioniștilor scenei. Grupurile de intelectuali au fost divizate, atomizate. Mai sînt încă. Teatrele se vor confrunta acum cu o întrebare: unde sînt textele care nu s-au putut juca sub dictatură? Textele au existat. S-au și jucat. Dacă le recitim astăzi prin prisma cenzurii de ieri ne și mirăm că ele au fost, fie și în forma ambiguă în care au văzut lumina rampei, aprobate. Asupra lor apasă însă ignoranța. Cine va scrie cu adevărat o Istorie a literaturii române contemporane va trebui să (re)citească o mare parte din piesele scrise în ultimii treizeci de ani. Dacă Mușatescu, Davila, Delavrancea, V.I. Popa ș.a. sînt scriitori prin opera lor dramatică, atunci Sorescu, Mazilu, D.R. Popescu, Solomon sînt un echivalent, în zilele noastre, al lui Blaga, G. Ciprian, Camil Petrescu. Trebuie doar să ne eliberăm de prejudecăți pentru a ne da seama de dimensiunea literaturii lor.

VAL CONDURACHE

IVAN HELMER

Aflat în țară în cursul lunii aprilie, pentru a realiza un ciclu de emisiuni la B.B.C., unde lucrează de mai mulți ani ca redactor, regizorul Ivan Helmer nu s-a arătat prea dornic să ne acorde un interviu. În cele din urmă, constatînd că aveam casetofoanele la noi, a acceptat să le punem în funcțiune.

□ **I.H.** — În toți anii grei care au trecut, deși toată lumea în teatru se simțea foarte prost și se plîngea pe bună dreptate că nu erau bani, că nu se făceau decoruri ca lumea, că era cenzură, că erau niște nepricepuți de la partid care se băgau peste tot, de fapt teatrul a fost, paradoxal, privilegiat, cel puțin în sensul lipsei de concurență. Lumea nu se putea uita la televizor, filmele erau proaste sau vechi, și atunci — cu excepția celor care aveau video, dar cîți aveau video? — lumea venea la teatru ca la singura posibilitate de a lua contact cu un act de cultură, dar și de a se distra. Acum e aproape invers. Există o viață politică fascinantă pentru toată lumea, în primul rînd pentru că e nou-nouță. Toată lumea se plînge de ședințele CPUN-ului, observă că sînt acolo tot felul de oameni neserioși, agramați etc., dar de fapt toată lumea e fascinată de această realitate despre care înainte doar auzea că așa ar fi în străinătate, că niște oameni se adună, se ceartă și din cearta lor rezultă o lege care-ți influențează viața, care-ți permite să ieși la pensie mai devreme ș.a.m.d. Oamenii au făcut contactul între ciorovăiala din Parlament și realitatea vieții, iar, pe de altă parte, ciorovăiala asta e și un mare spectacol. Țin minte că prin anii '73-'74, cînd Andrei Șerban a revenit pentru prima oară în țară, după ce plecase cu vreo patru ani înainte, ne-a povestit ce se întîmpla pe vremea aceea în America, cu afacerea Watergate, cînd toată lumea se uita la televizor de dimineața pînă seara, pentru că nu exista un teatru mai bun, mai captivant, decît despuierea personalităților politice prinse cu minciuna.

■ **V.P.** — **Într-un asemenea context, ce șanse are teatrul? Ce ar trebui să facă?**

□ **I.H.** — Nu știu. Dacă aș ști n-aș avea nici o problemă să accept toate invitațiile de a pune în scenă care mi s-au făcut. Aș avea desigur doar probleme de ordin material, pentru că toate cheltuielile mele sînt în lire, nu în lei, dar n-aș avea probleme de celălalt ordin, al opțiunii și oportunității repertoriale, în eventualitatea montării unei singure piese, care mi-ar lua cel mult două luni. Chiar nu știu: ce piesă are rost să faci? Cred că teatrul de interpretare „originală" a operelor clasice cunoscute, care se face sau se făcea mai mult pentru critici sau alți oameni de teatru decît pentru public, nu mai are acum prea multe șanse. Cu asta se va termina. E un exercițiu în esență steril și pe care l-a făcut posibil numai teatrul subvenționat. Publicul nu vine la patru spectacole cu **Don Carlos** sau cu **Richard al III-lea** numai ca să vadă cum le-ai făcut tu „altfel".

Spectacolele spuneau orice altceva, dar nu povestea piesei

■ **V.P.** — **S-ar putea ca și acesta să fie un semn de reintrare în normalitate.**

□ **I.H.** — Asta e absolut sigur. Toată înflorirea regiei interpretative, în căutare de originalitate, era, dacă vrei, o formă de perversitate, urma un curs asemănător unui rîu care, atunci cînd întîlnește un obstacol în cale, o ia foarte cotit. Obstacolul era că nu puteai să spui adevărul de pe scenă, nu puteai să vorbești direct, iar conținutul pieselor românești era totuși foarte limitat. Talentul și energia creatoare luau acest curs cotit, al „interpretării", și nenumărate spectacole făcute de oameni cu talent spuneau orice altceva, dar nu povestea piesei.

Ce înseamnă normalitate? Așa cum în viața politică, de la o zi la alta, oamenii au înțeles că au drepturi și că nu mai trebuie să se supună unora care le dictează de la tribună, tot așa și publicul de teatru o să înțeleagă foarte repede că nu mai are datoria să vină la niște spectacole pe care nu le înțelege.

■ **V.P.** — **Datoria creatorului ar fi deci să facă acum spectacole mult mai pe înțelesul publicului, mult mai accesibile, fără a cobori ștacheta calității artistice a acestora?**

□ **I.H.** — Eu cred că pe de o parte va apărea un teatru de bulevard care, într-un fel, există și înainte. Nu se vorbea în „Libertatea" de „îndrăzneala" lui Matei Alexandru, care și sub dictatură a făcut teatru de bulevard? În viitor va fi un teatru de bulevard **pe față**. Deocamdată oamenii ăștia iau și leafă de la stat și fac și teatru de bulevard pe cont propriu.

■ **V.P.** — **E una dintre „originalitățile" democratizării vieții noastre teatrale...**

□ **I.H.** — Aș zice că e chiar una dintre originalitățile „tradiției" deja existente. La un moment dat ea se va cristaliza probabil ca teatru particular. O să rămînă însă, pe de altă parte, și un teatru de artă, poate mult mai mic ca volum și pondere în viața teatrală, dar și aici cred că, probabil, publicul va veni dacă spectacolele vor fi nu numai originale ci și inteligibile. Și dacă piesele vor avea un sens, un interes real pentru spectatori. Acum sigur că au trecut abia trei luni de la revoluție și foarte multe nu se pot face în trei luni. Printre altele, nu se poate crea o dramaturgie. Dar, mai devreme sau mai tîrziu, niște oameni vor scrie totuși niște piese. Poate vor fi aceiași dramaturgi care au scris pînă acum, poate vor fi și alții, poate vor fi **numai** alții. În orice caz, literatura interzisă înainte e puțin probabil că va face față. Poate că există efectiv piese scrise de oameni care nici nu sperau ca ele să fie jucate pînă nu se schimbă lucrurile radical în România și, dacă au fost scrise ignorîndu-se total interdicțiile regimului, s-ar putea ca ele să fie bune și să se joace.

Vreau să pun în scenă o piesă nouă românească

Prima mea reacție, cînd am fost întrebat dacă vreau să vin să pun în scenă o piesă aici, a fost aceea de a descoperi că vreau să vin ca să pun în scenă o piesă nouă românească. Pentru că nu-mi imaginam că în atmosfera asta încinsă care domnește aici, în care toată lumea trăiește prezentul atît de intens, poți să-i pretinzi publicului să se uite la o piesă clasică sau chiar la o piesă occidentală. Cei care se uitau în trecutul apropiat la casetele video căutau în fond o evadare. Acum, cred — sau sper — că marea majoritate a oamenilor nu mai vor să evadeze din viața care e în jurul lor, ci vor s-o trăiască, s-o înțeleagă, să intervină asupra ei.

■ **V.P.** — **Totuși, după tine, ce gen de piese crezi că s-ar putea scrie, ce problematică ar putea să intereseze?**

□ **I.H.** — Habar n-am. N-am avut niciodată în viața mea nici o idee pentru o piesă și cred că n-am nici un fel de talent de scriitor. Cred că știu doar să pun o piesă în scenă, dacă piesa e bună și dacă o înțeleg. Dar nu știu ce s-ar putea scrie. Am chiar îndoieli asupra posibilității scrierii pieselor acum. Viața e atît de schimbătoare încît poate că piesele despre ea încă nici nu se pot scrie. Am făcut și eu acum o săptămînă un interviu cu George Banu, cum faci tu cu mine acuma, și mi-a zis și el ceva în sensul ăsta, cea mai anostă perioadă din teatrul francez fiind teatrul revoluției. Nu se pot scrie în revoluție piese care să dureze.

Dacă ne uităm în istorie, după revoluția rusă a fost înflorirea extraordinară a spectacolului, nu a dramaturgiei. Piesele au apărut mult mai tîrziu și între timp a venit stalinismul și toată efervescența a încetat. Asta cred că nu se va întîmpla în România. În primul rînd pentru că în România nu a fost chiar... A fost o revoluție — să nu care cumva să scrii în revistă că eu am spus că n-a fost o revoluție — dar a fost o revoluție care nu a mers atît de adînc încît totul să se schimbe cum s-a schimbat în '917, 18, 19, în Rusia.

■ **V.P.** — **Povestește-mi, te rog, cum ajunge un regizor român redactor la B.B.C.**

□ **I.H.** — Lăsîndu-se de regie.

■ **V.P.** — **Ei, nu cred că după ce-ai făcut atîtea spectacole bune și importante, chiar poți să te lași pentru totdeauna de regie!**

PIESELE ROMÂNEŞTI VOR DEVENI DIN CE ÎN CE MAI IMPORTANTE

□ **I.H.** Nu, nu, nu. Vreau să spun că eu m-am făcut redactor la B.B.C. pentru că n-am găsit de lucru ca regizor.

■ **V.P. De ce ai plecat totuşi din România?**

□ **I.H.** Mai bine să nu vorbim despre asta. Au trecut totuşi 15 ani... Ştii de ce nu vreau să vorbesc despre asta? Pentru că am auzit atîţia oameni explicînd de ce au plecat din ţara lor, inclusiv în Israel, unde am trăit la început, apoi am tot întîlnit români emigraţi, încît am ajuns la concluzia, personală, că nu poate nimeni să definească într-o frază sau chiar în cinci fraze de ce a plecat. E o chestie mult mai puţin clară şi mult mai puţin raţională, dacă vrei. Nu cred că o să ai mult profit din întrebarea asta. Şi nu pentru că nu vreau eu să răspund la ea, ci pentru că eu ştiu toate răspunsurile false care se pot da, chiar dacă oamenii înşişi le cred adevărate. Să revenim mai bine la teatru, la piese.

■ **V.P. Mai e ceva de care cred că trebuie să ţinem cont. Datorită faptului că noi nu puteam plăti drepturile de autor în valută s-au jucat extrem de puţine piese occidentale ale ultimilor 20-30-40 de ani şi e mult de recuperat din acest punct de vedere. Ele cred că or să atragă publicul, reprezentînd o categorie de piese cu şanse foarte mari în clipa de faţă.**

□ **I.H.** Asta-i şi părerea lui Andrei Şerban, care mă tot întreabă de piese englezeşti, dar cred că şi asta-i o atracţie doar de curiozitate. Lumea o să vină pentru că au fost, într-un fel, interzise. Asta însă o să treacă foarte repede. Foarte repede. O să dureze şase luni sau un an. După şase sau zece piese, pe care lumea o să se ducă să le vadă pentru că nu le-a putut vedea înainte, pronosticul meu, bazat pur şi simplu pe ce se întîmplă în ţările din Occident, este că piesele româneşti vor deveni din ce în ce mai importante şi se vor juca din ce în ce mai mult, concomitent jucîndu-se din ce în ce mai puţine piese străine.

În Anglia de pildă, în Anglia în primul rînd, nu se joacă aproape deloc piese străine. Nu vreau să spun că asta e foarte bine. Englezii sînt extrem de insulari, chiar extrem de ignoranţi, dacă vrei, în ceea ce priveşte dramaturgia dar şi viaţa din alte ţări. Ei nu joacă aproape deloc piese traduse. Joacă piese englezeşti, americane, australiene chiar, dacă există, dar nu joacă piese traduse sau, cînd le joacă, le adaptează foarte tare. Există apoi obiceiul ăsta extrem de bizar pe-aici — şi cred că şi pentru voi toţi — de a scrie piese despre alte ţări. Am văzut — şi la un moment dat am încetat să mă duc să le văd, dar am continuat să citesc despre — piese care se întîmplă în Rusia sovietică, în Europa răsăriteană. Arthur Miller a scris o piesă care se întîmplă în Cehoslovacia. Acum cîteva zile la hotel la mine era o foarte cunoscută dramaturgă englezoaică, Caryl Churchill, care venise să stea o săptămînă în România pentru a scrie o piesă despre revoluţia din România. Este o aroganţă şi o ignoranţă îngrozitoare, nu? Dar fapt este că în Anglia asta se preferă pieselor traduse. Dacă ar fi o piesă foarte bună românească despre revoluţie, piesă care nu există încă, şi piesa doamnei Caryl Churchill, care n-are cum să fie bună, englezii tot pe a ei or s-o joace. Bănuiesc că acum dramaturgii români s-au cam speriat şi-şi spun că ăştia (regizorii) nu le mai pun piesele în scenă, nu fac decît ce le dă lor prin cap, Goldoni, Beckett şi Ionescu, dar cred că ăsta e un lucru tranzitoriu şi atunci cînd dramaturgii îşi vor scrie într-adevăr piesele, publicul o să le prefere celor străine.

Lumea consumă artă pentru că recunoaşte în ea viaţa

Eu cred pur şi simplu, la modul foarte conservator şi ne-la modă, că lumea consumă artă pentru că recunoaşte în ea viaţa. Este evident că şansele publicului românesc de a recunoaşte viaţa într-o piesă românească sînt mult mai mari decît acelea de-a o recunoaşte într-o piesă englezească sau americană, care trebuie să fie o capodoperă pentru a transcende, parcă aşa se spune, diferenţele de limbă, de cultură etc.

■ **V.P. Eu cred — nu ştiu dacă vei fi dispus sau nu să-mi dai dreptate, am şi scris de altfel cîteva articole în acest sens, cu vreun an în urmă — că pe plan mondial asistăm în ultimii ani, chiar şi în materie de regie, nu numai de dramaturgie, la o reîntoarcere către omenesc, către simplitate, către adevărul de viaţă, către lucruri ne-sofisticate, ne-metaforizate excesiv, ne-alegorizate, dacă vrei. Cred că „sincronizarea" regiei româneşti cu acest curent contemporan al regiei internaţionale nu va fi decît spre beneficiul teatrului românesc, aducînd totodată publicul în sălile de spectacol.**

□ **I.H.** Nu ştiu destul despre teatrul din o mulţime de ţări ca să-ţi dau sau să nu-ţi dau dreptate. Ce văd eu în Anglia nu e chiar aşa. Toate cusururile pe care le găsesc eu teatrului din România, toate rezervele mele faţă de teatrul românesc actual — atît de puţin cît am văzut teatru acum, totuşi am văzut — apar aproape de fiecare dată şi cînd mă duc la teatru în Anglia. Trebuie să precizez că nu prea mă duc la teatrul de bulevard. Acea parte de teatru care e în contact imediat cu publicul, dar fără un beneficiu artistic prea mare, îmi scapă. Iar cînd mă duc la ceea ce, în lipsă de alt termen, numim teatru de artă, văd aproape întotdeauna acelaşi efort de a ignora publicul sau, cum se spune pe englezeşte, de a te holba la propriul tău buric. Ceea ce contrazice, sigur, teoria mea că forţele economice au să silească teatrul să devină realist, pentru că despre asta vorbim, ne învîrtim în jurul termenului fiindcă e cam compromis şi nu-i la modă, dar noi vorbim totuşi, de fapt, despre realism.

Teatrul de artă nu se poate face decît subvenţionat

În Anglia e o situaţie specială. Teatrul e foarte sărac, deşi are o tradiţie nemaipomenită. Din diferite motive, pur şi simplu statul nu bagă bani în teatru. Or, teatrul de artă nu se poate face decît subvenţionat. Sper ca dificultăţile economice din România să nu determine guvernul să taie pur şi simplu teatrul din buget. Deşi pericolul ca oamenii de teatru să abuzeze de subvenţie există întotdeauna, dacă nu faci teatru subvenţionat singura alternativă e filistinismul.

■ **V.P. Totuşi, în legătură cu invitaţiile pe care le-ai primit, de a face teatru în România, ce ai de gînd?**

□ **I.H.** Nu ştiu. Sînt extrem de atras şi de flatat de aceste invitaţii, după ce n-am lucrat atîţia ani de zile, dar nu pot să spun da pînă nu sînt convins că pot să-mi aranjez „logistica" acestei deplasări pentru că, pînă una alta, eu sînt salariat al unei instituţii şi trebuie să-mi fac treaba şi acolo. Pe de altă parte, din motive pur personale, nu am de gînd să mă întorc definitiv, să redevin regizor, fie şi pentru două luni pe an, în România.

■ **V.P. Pentru că tot am vorbit atîta de repertoriu şi de piese, dac-ai vrea totuşi să montezi o piesă în România, de pildă la teatrul din Tîrgu Mureş sau din Ploieşti, două dintre cele care te-au invitat, cu ce propunere de piesă ai veni tu?**

□ **I.H.** Nu ştiu.

■ **V.P. Secretariatele literare aşteaptă astfel de propuneri tocmai de la oameni care, ca tine, cunosc foarte bine dramaturgia occidentală contemporană.**

□ **I.H.** Paradoxul e, dacă vrei, că eu am făcut deja nişte propuneri de piese, în speţă la Tîrgu Mureş. Dar astea nu sînt neapărat piese pe care eu vreau să le pun în scenă. Sînt doar piese de succes pe care ei nu le ştiau şi eu le ştiam.

În ceea ce mă priveşte, ca regizor, eu n-am lucrat niciodată fără să cunosc actorii, n-am ales niciodată întîi piesa şi pe urmă actorii. Asta ar fi încă o problemă pe care ar trebui să o rezolv dacă vin să lucrez aici. Nu-mi imaginez cum poţi pune o piesă dacă nu cunoşti actorii, măcar pentru rolurile principale. Sigur că ştiu o mulţime de actori, dar cunosc foarte puţini actori tineri, pentru că am plecat de-atîţia ani. Deci, răspunsul final ar fi: dacă am să reuşesc să cunosc actorii, am să fac piesa pe care mi-o sugerează aceşti actori.

Discuţie consemnată de
VICTOR PARHON

ANCHETA TEATRUL AZI

CE JUCĂM ?

1. De ce puneți în scenă *acum*, *această* piesă?
2. Ați pornit în opțiunea dv. și de la *actorii* care o vor interpreta?
3. Cum credeți că va fi primit spectacolul de către public? Cît de mult vă preocupă, de fapt, acest lucru?
4. Plasînd actuala montare între ultimul dv. spectacol și cel care, probabil îi va urma, credeți că se pot distinge notele definitorii ale unui eventual *program* estetic? Care ar fi el, în cazul dv.?
5. Ce v-ați dori să (nu) găsiți în revista noastră?

DAN ALECSANDRESCU:
PUBLICUL — RAȚIUNEA DE A FI A ACTULUI SCENIC

1. În ultimii șapte ani nu lucrez decît la două piese deodată. Am ajuns să-mi edific și o stare de creație care nu poate fi alta decît cea a unei înnoiri maxime și a unei disponibilizări cît mai variate. Mai mult decît atît, cred că și ritmul meu biologic este acum format în acest fel.

Deci, lucrez la două piese: **Mașina de scris** a lui Cocteau și **Teroare și credință** de Michael Black. Pe amîndouă le consider implicate în prezentul atît de tumultuos — una, prin spaima de adevăr, cealaltă, prin conflictul ideologiei totalitariste cu credința umanistă. Enunțiativ, tematica celor două piese sper că poate sugera impactul ce-l voi avea cu publicul văduvit, o bună perioadă de timp, de o literatură universală contemporană de valoare.

2. Deosebit de onorat de invitația făcută de colectivul Teatrului Național timișorean, am gîndit montarea celor două piese în funcție de actori, și ele se vor valorifica prin interpretarea unor actori cunoscuți precum Larisa Stase Mureșan și Vladimir Jurăscu în **Mașina de scris** și Ion Haiduc, Sandu Simionică, Irene Flamann-Catalina în **Teroare și credință** de Michael Black. Din păcate, mirajul Bucureștiului l-a făcut pe Ion Haiduc să abandoneze rolul lui Goebbels pentru un rol dintr-o piesuță de Schisgal, **Amooor**, adevărată piesă de bulevard. Așa că mă aflu, în momentul cînd redactez aceste răspunsuri, în tatonări de regîndire a distribuției. Valoarea textului acestui tînăr și deosebit de talentat autor englez — în premieră pe țară la Timișoara — reclamă acum o înaltă cotă valorică a interpretării.

Mă simt dator să adaug celor spuse și faptul că, prin prezența mea la Teatrul Național din Timișoara, semnînd regia celor două spectacole, contribui la debutul a doi tineri absolvenți ai Institutului de Teatru din Tîrgu Mureș: Suzana Macovei în **Teroare și credință** și Nicu Mihoc în dublul rol din **Mașina de scris** și în Hašek din **Teroare și credință.** Pentru mine, actorul este un adevărat partener de creație în actul scenic.

3. Mă preocupă enorm modul în care este primit actul meu de creație scenică. Publicul este, pentru mine, rațiunea de a fi. Însăși natura teatrului, ca artă, se raportează la impactul actului scenic asupra beneficiarului său, publicul.

În ce privește cele două texte — cele două spectacole — mă feresc de a prognoza. De fapt m-am ferit întotdeauna.

Contribuie foarte mulți factori la un succes. Unul dintre ei este și liniștea psihologică a publicului, dorința lui de **a se așeza** să asculte și să vadă, iar acum publicul românesc, traversînd un moment cu totul special, nu știu în ce măsură are pacienta și starea de a asculta și a vedea teatru. Modalitatea directă a spectacolelor pe care le creez în momentul de față, declarat acroșantă, sper să-l facă interesat de ele. Ca și meditația pe care sper să i-o ofere prin ideile lor, care am credința că-i vor îmbogăți spiritul.

Publicul a fost dintotdeauna un mister pentru mine, dar și un partener. Acum mi se pare că atît el cît și eu traversăm un moment de cotitură.

4. Dacă mă refer la ultimele două premiere ale mele, **Smerita** după Dostoievski la Teatrul Național din Tîrgu Mureș și **Regele moare** de E. Ionescu, realizată cu studenții Institutului de Teatru din Tîrgu Mureș, nu pot decît să cred că valoarea autorilor se ridică la cota maximă. Iar dacă îl adaug pe Cocteau, consacrat dramaturg al ultimilor 50 de ani, și pe Michael Black, unul dintre cei mai cotați valoric tineri dramaturgi contemporani englezi, cred că pot conchide că valoarea textului este o condiție și, în același timp, o constantă a actului meu de creație scenică. Am crezut, cred și voi crede că nu poate exista un autentic act de creație scenică în afara dramaturgiei.

Plecînd din Timișoara mă voi îndrepta spre Iași, unde voi readuce în circuitul național o capodoperă universală a contemporanului nostru Molière, prin **Avarul.** La acest teatru sper să am o întîlnire de neuitat cu un actor de neuitat al acestei scene românești de prim rang, Dionisie Vitcu.

În iarna acestui an îmi voi urma crezul meu de o viață, acela de a aduce în peisajul literaturii dramatice românești nume noi. De data asta e vorba de Constantin Zărnescu, prin a cărui — fără jenă o pot numi așa — capodoperă, **Regina Iocasta,** sper să pot realiza un moment important al Teatrului Național din Tîrgu Mureș, avînd-o în rolul titular pe atît de înzestrata actriță Anca Neculce.

Iată cum, prin autori de mare valoare, ca și prin actori de mare valoare, caut să redau, prin modalități contemporane, texte clasice sau teme antice, care să ofere prilej de meditație contemporanilor mei. Mă aflu, în toate faptele de creație despre care am pomenit, întovărășit de un artist mai mare chiar decît mine, cred, statornica prietenă de peste 20 de ani și parteneră de creație în egală măsură, minunata scenografă Emilia Jivanov.

5. Doresc să găsesc adevărata viață a teatrului românesc și să nu găsesc partizanatul, grupările de tot soiul și interesele de grup, să găsesc viața unei arte care nu va muri niciodată: TEATRUL.

DE CE? PENTRU CINE?

KINCSES ELEMÉR: NUMAI ADEVĂRUL NE POATE SALVA

1. Pun în scenă în momentul de față piesa Chef boieresc **de Móricz Zsigmond. De ce acum? Fiindcă toți simțim nevoia ca, scăpînd din problemele stringente ale acestor zile, să ne simțim bine 2-3 ore. Fiindcă piesa este una adevărată, cu probleme adevărate și fiindcă sînt convins că în acest ocean de minciună care ne înconjoară zi de zi numai adevărul ne poate salva. Adevărul artistic dar și adevărul politic.**

2. Și.

3. Este o piesă de mare succes. Sper să n-o stricăm.

4. Fiecare spectacol vrînd nevrînd face parte dintr-un inedit și propriu program estetic. După Moise **de Madách urmează** Chef boieresc **de Móricz. După Móricz, Blaga:** Cruciada copiilor, **după aceea Gogol:** Revizorul. **Ani de-a rîndul prin spectacolele noastre cu mai mult sau mai puțin curaj luptam împotriva Satanei. Satana e mort... Dar spiritul lui? Dar murdarii..., mincinoșii lui acoliți?!? Îmi cereți un program estetic și din păcate sînt nevoit să vă răspund printr-un program politic. Nu se poate să nu faci politică în acest moment, în această țară. Acest lucru pentru un om de artă este inevitabil. Și trist.**

5. Aș vrea să citesc cronici netrucate, adevărate. Ce aș mai vrea? Ca teatrele și secțiile minorităților naționale să nu fie tratate ca un frate mai mic, neajutorat, nenorocit, vitreg.

DAN MICU: NEVOIA EXORCIZĂRII

1. Se cunoaște anecdota cu cîrtița și puiul ei, în care acesta își întreabă mama de ce, dacă afară, la soare, este totul atît de frumos și de bine, neamul cîrtițelor trăiește sub pămînt: Eh, pentru că acolo e patria noastră! îi răspunde resemnată cîrtița-mamă...

...**Victimele datoriei** este o „pseudodramă", iar dacă materia ei n-ar fi fost închipuită de Eugen Ionescu, ar fi fost, cu siguranță, o „tragedie". **Un fulger negru în întuneric.**

Dificultatea de a intra în Purgatoriu — pe care doar unii o vor putea depăși —, **nevoia exorcizării** este probabil cauza și cu siguranță scopul înscenării piesei lui Ionescu. Este singura întîmplare de care am putut să mă agăț acum și aici.

2. Aceeași dorință a lucrării întru penitență îi mînă pe toți actorii care mă însoțesc.

Oricare întîmplare în teatru este colectivă, izbînda, ca și eșecul. **Ceea ce rîvnim acum este începutul salvării individuale prin efortul și exercițiul comun, și nu vreo „performanță".** Noi ieșim din galeriile cîrtițelor cu întunericul pe cap. Mai înainte de orice se cuvine să ne arătăm așa cum sîntem, cu glugile rușinii pe creștet, căci iată, **noi aceștia nu sîntem alții decît noi aceia,** care în fața lumii și în lumină, acum, ne vom lepăda de tot înaintele. Speranța constă doar în aceea că omul, chiar și ținut în subterană, rămîne om și, spre deosebire de cîrtiță, are șansa și putința supraviețuirii la suprafață.

3. Atunci cînd începe un spectacol oamenii devin spectatori, „public", iar cînd acela se termină, ei redevin oameni? ...Nu cred! Experiența de spectacol a artiștilor și cea a spectatorilor este de fapt una singură și de nedespărțit, în care și unii și ceilalți intră, coexistă vremelnic și ies altfel de oameni. Toți cetățenii acestei țări trăiesc acum o experiență mai tulburătoare, mai adevărată și mai spectaculoasă decît orice reprezentație artistică. Teatrul românesc este, acum și aici, doar o formă și o etapă a acestei experiențe, este în ea, iar nu se raportează la ea!

4. Aș dori ca **Victimele datoriei** să fie **spectacolul meu de despărțire** de tot răul care mi-a marcat sufletul și mintea. O despărțire fără certitudinea izbăvirii. Intrarea în Purgatoriu. Revoluția se află abia la început. Am văzut doar **semnele,** iar sacrificiul celor puțini și aleși nu a dat și nu va da niciodată certificat de mîntuire celor mulți. Noi, supraviețuitorii, sîntem condamnați irevocabil la trudă, nu putem scăpa de răstignire asemeni celor doi tîlhari de-a dreapta și de-a stînga FIULUI OMULUI. Dintre răzvrătiții Ierusalimului doar unul era ACELA, iar dintre ceilalți doi doar unuia i se revelează iertarea.

...Despre ce program estetic ar putea fi vorba acum, cînd viața, neprogramată, cutremurătoare și fascinantă în lucrarea ei, ne înviază, iar noi, sărmani scufundători, sîntem gata să suferim consecințele firești ale primei inspirări de aer tare de la suprafață!... În toamnă, cîndva, voi începe repetițiile cu **Faust** de Goethe. Dar despre aceasta vom putea vorbi cu alt prilej.

ALEXANDRU DARIE:
ACTORUL, VIAŢA ORICĂRUI DEMERS REGIZORAL

1. La ora la care apar aceste rînduri, Visul unei nopţi de vară de William Shakespeare, ultimul meu spectacol, va fi avut deja primul şi fragilul său contact cu publicul bucureştean. Două motive principale au stat şi stau la baza acestei opţiuni: dincolo de faptul că, pentru mine, piesa este sursa unui gînd şi a unei obsesii mai vechi, dincolo de faptul că o consider cea mai bună comedie shakespeareană, în acest spectacol am încercat să vorbim despre MANIPULARE, despre OMUL CA MARIONETĂ ÎN MÎNA DESTINULUI. O temă profund actuală, mai ales acum; dar aflată, credem, în afara pericolului atît de temutei şi obositoarei conjuncturalităţi, căreia, timp de atîţia ani, i-am dat cu toţii cîştig de cauză.

Visul nostru nu va fi numai o istorie povestită în termenii logicii miraculoase a somnului sau a celei limpezi a actului teatral. Visul este şi un dicţionar de magie. Un modern tratat de psihanaliză. Sper că va fi şi un prilej de bucurie şi încîntare pentru spectatori.

Un spaţiu tensionat. Deschis şi închis totodată. Rotund. Un bilci părăsit. O arenă acoperită de nisip, materie vie. Un ceasornic ciudat, populat de cele patru elemente. Apa, aflată în centru, ochi, oglindă, imagine a minciunii şi erotismului. Focul, simţit cumva peste tot, semn al puterii şi al intimităţii. În aer, fluturînd pînze rămase de la un fost cort, brăzdate de semne zodiacale, de simboluri naive.

În acest spaţiu bîntuie o lume colorată şi colosală. Nu se întîlnesc doar trei poveşti paralele şi mai multe destine paralele, ci şi spirite, umbre şi personificări ale subconştientului colectiv. O lume haotică ce se naşte sub semnul unei minţi în flăcări. O lume ce trăieşte supusă de aceeaşi minte, cea a lui Oberon-Theseu-Peter Quince şi mişcată la comanda unei voinţe inconştiente: Puck, clovn de coşmar, silen greoi, aluzie atît la universul antic, cît şi la modul în care acest personaj există, de mai multe secole, în tot folclorul nordic şi saxon. Asupra căruia numai secolul XIX, cu pudorile şi candorile lui aparente, a aruncat o mantie diafană, transformîndu-l într-un copil tandru şi inofensiv, îmbrăcat în tutu.

De multă vreme, n-am mai simţit la repetiţii o atît de mare bucurie. Sentimentul unei familii. Aproape molieresc. Sentimentul respiraţiei la unison şi senzaţia existenţei unor gînduri sau preocupări comune. O deplină şi profund stimulatoare libertate. Am avut parte de întîlnirea cu unii dintre cei mai buni actori tineri şi nu numai, ce pot fi văzuţi pe o scenă bucureşteană: Şerban Ionescu, Petre Nicolae, Gabriela Popescu, Şerban Cellea, Magda Catone, Aurora Leonte, Florin Anton, Marian Râlea, Candid Stoica, Dumitru Chesa, Gheorghe Dănilă, la care se adaugă foarte talentatul, încă student, Mihai Bisericanu. Scenografia este a lui Puiu Antemir, costumele ale Mariei Miu, iar muzica a lui Mihai Vârtosu.

Al doilea motiv este că, împreună cu regizorul Lucian Giurchescu, — noul director al Teatrului de Comedie, a cărui venire sper să constituie un suflu nou dat trudei noastre, de atîtea ori ignorată sau nedreptăţită în comparaţie cu a altor teatre bucureştene, — dorim înnoirea fundamentală a existenţei acestui loc. Dorim „reabilitarea" ideii de comedie, înţelegerea ei ca noţiune mai deschisă şi mai propice realei teatralităţi. Noile premiere vor fi mult mai numeroase decît în stagiunile precedente. Ele vor fi organizate în serii tematice, acoperind arii largi din repertoriul românesc sau universal cu care publicul nostru e mai puţin familiarizat.

2. Da, întotdeauna am încercat să fac acest lucru. N-am pornit niciodată la elaborarea unui nou spectacol printr-un compromis la nivelul distribuţiei, indiferent de miza artistică sau, de ce nu, socială, pe care spectacolul respectiv ar fi avut-o pentru mine. Acum cîţiva ani, am pierdut chiar un contract cu un important teatru bucureştean pentru că n-am vrut în distribuţie oamenii pe care direcţia respectivă mi i-a impus. Sigur, a venit altcineva şi a făcut spectacolul, dar nu mi-a părut rău. Nu este aici vorba nici despre autoaprecieri favorabile nici despre falsă modestie. Actorul este viaţa oricărui demers regizoral. Fiecare dintre noi avem deci obligaţia de a ne pune în joc cariera şi viaţa noastră profesională pentru el. A-l minţi, distribuindu-l prost sau din motive extra-artistice, înseamnă a te autoamăgi şi a distruge fiinţa cea mai dispusă să te părăsească, dar să se şi jertfească pentru ideile pe care le ai. La Teatrul de Comedie am venit pentru această trupă, pentru a o servi şi a mă servi de ea.

3. Cred şi sper că bine. Publicul mă preocupă foarte mult, mai ales cînd mă apropii de clipa premierei. Ce va înţelege? Cum va reacţiona? La cizelarea unui spectacol atît eu, cît şi actorii, încercăm să prevedem imprevizibilul... Oricum, teatrul nostru sper să îşi cîştige curînd un public pe măsura noilor lucruri pe care le va face. Trebuie să înţelegem că şi publicul aşteaptă altceva de la noi.

4. Între Visul... şi ceea ce am făcut pînă acum există o singură punte de continuitate. Cea a căutării. Sigur, sînt imagini, gînduri, obsesii, aceeaşi preocupare pentru ceea ce e miraculos şi neliniştitor în teatru, pentru ceea ce e fascinant. Dar puntea asta s-a aruncat peste o prăpastie: o Revoluţie, gloanţe, o lume care a murit, chiar dacă tentaculele ei putrede mai pot fi simţite printre noi. Chiar dacă se luptă să renască. Ruptura s-a-ntîmplat în noi. În mine.

5. „Teatrul Azi" este chiar o revistă nouă. Pare că a renunţat la aerul citeodată semi-doct şi la aspectul cam prăfuit... al vechii reviste „Teatrul". Are altă grafică, alt stil, e mai teatrală. Este o revistă profesionistă, făcută de nişte profesionişti; „civilii", nechemaţii care n-au înţeles cu desăvîrşire nimic despre teatru şi nu l-au iubit, se pare c-au părăsit-o, iar alţi gazetari, talentaţi, s-au îndreptat către acele publicaţii pentru care sînt, poate, mai potriviţi.

Mi-ar plăcea un aer încă şi mai provocator, imagini mai şocante. Mi-aş dori ca analizele spectacolelor care merită şi nu cronicile oricărei producţii să fie preponderente. Deocamdată, ea este singura revistă realmente de specialitate şi va fi citită cu osebire de profesioniştii scenei, chiar dacă se adresează şi publicului larg. I-aş dori o tipografie mai bună şi să poată apărea şi în culori. Să fie căutată şi respectată şi în Occident, aşa cum sînt „Theater Heute" — tiza ei —, „Sipario" şi cîte altele... Şi, mai ales, nu mi-aş dori ca această revistă să contribuie vreodată la alungarea publicului din sălile de teatru. Cu toată obiectivitatea, teatrul trebuie apărat, protejat, iar publicul trebuie stimulat să lase televizorul, restaurantul, cinematograful sau orice altă formă de egoistă desfătare, pentru a participa la unica formă de artă vie, în colectivitate...

a. grand

RADIO

„DOSARUL" ŞI ŞANSA TEATRULUI RADIOFONIC

„Dosarul" teatrului radiofonic cuprinde file albe şi negre, reflectînd, în acest sens, contextul general în care s-a desfăşurat fenomenul teatral din întreaga ţară. După ce, iniţial, îşi cîştigase un binemeritat prestigiu, an după an, şi mai ales în ultimul timp, cînd presiunea ideologică devenise maximă, repertoriul a fost invadat de scenarii mediocre şi submediocre, rabatul la calitate încercîndu-se a fi justificat prin numărul mare de premiere originale ce trebuiau difuzate şi printr-un anumit refuz al oamenilor de condei de a se angaja într-o astfel de întreprindere. Spectacolele anodine, născute moarte, indiferent de tratamentul la care erau supuse, au alternat, totuşi, cu încercări notabile de a dialoga cu ascultătorii prin intermediul unor texte clasice din literatura naţională şi universală, şi chiar prin intermediul unor voci din contemporaneitate, prezenţe singulare, neînregistrate în detaşamentul scribilor oficiali.

Toate aceste producţii oneste au încercat să contrabalanseze cît de cît maculatura teatrului radiofonic, constituind totodată eforturi stimabile de a răscumpăra ceva din demnitatea şi profesionalismul unui colectiv artistic mai restrîns. Inventariind cardexul pieselor de teatru radiofonic înregistrate în ultima perioadă, am putut constata că există totuşi destule producţii artistice cu care ne putem prezenta cel puţin onorabil în faţa ascultătorilor. Dar ce sentiment împovărător pentru fiecare dintre noi trezesc acele titluri şterse, care ne-au solicitat ore şi ore de trudă zadarnică şi de efort steril de gîndire. Mai mult ca oricînd, acum ar trebui să ne despărţim de trecut... meditînd.

A îndrăzni să scrutezi viitorul — în cazul nostru, să deschizi o perspectivă pentru teatrul radiofonic — implică atît analizarea stadiului în care ne găsim, ceea ce am încercat să şi facem prin succinta retrospecţie întreprinsă, cît şi stabilirea cîtorva jaloane capabile să definească o nouă orientare.

De la început vom spune că teatrul radiofonic trebuie adus la un stadiu de normalitate. Nemaifiind obligat să răspunda unor sarcini prioritare, să militeze, să reflecte, să combată şi să afirme diferite imperative politico-ideologice, repertoriul nostru se poate organiza pe o singură coordonată majoră, aceea a valorii artistice. Deci, nu mai avem de ce să dialogăm cu mediocritatea textelor pline de „bune intenţii" şi rămase la acest stadiu, cu exerciţiile de dramaturgie diletantă, cu grandilocventele însăilări patriotarde şi eboşele etico-moralizatoare. De acum nu ne vom mai închina decît idolilor pereni ai TEATRULUI din toate timpurile: ADEVĂRUL şi VALOAREA. Pentru a demonstra cum încercăm să dăm viaţă acestor deziderate, vom cita cîteva spectacole difuzate sau în curs de difuzare în prima jumătate a acestui an: **Cruciada copiilor** şi **Arca lui Noe** de Lucian Blaga, **Paracliserul** şi **Lupoaica mea** de Marin Sorescu, **Menajeria de sticlă** de Tennessee Williams, **În căutarea sensului pierdut** şi **Dresoarea de fantome** de Ion Băieşu, **Macbeth** de William Shakespeare, **Evul mediu întîmplător** de Romulus Guga, **Răsare soarele deasupra lui Seneca** de Kincses Elemér, **Aniversarea** de Harold Pinter, **Moromeţii** — serial după Marin Preda, **Mioriţa** de Valeriu Anania.

Considerăm că este de importanţă primordială ca fiecare premieră a teatrului radiofonic să fie supusă dezbaterii, să beneficieze de judecăţi de valoare, asemenea tuturor spectacolelor teatrale, părerile autorizate ale criticilor avînd, în acest sens, un rol stimulator şi de reglaj în stabilirea unor juste ierarhii axiologice, ca şi în denunţarea oricăror poncife artistice. De asemenea, credem că este necesar să reluăm dialogul cu publicul larg de ascultători prin toate canalele ce ne stau la îndemînă: scrisori, poşta teatrului radiofonic, sondaje de opinie, pentru a afla cît mai exact cum sînt apreciate mesajele noastre. În sfîrşit, un al treilea grupaj de probleme vizează necesitatea diversificării formulelor noastre de expresie. Ascultătorii trebuie să regăsească în orele afectate programelor noastre o diversitate de formule teatrale: de la spectacolul tradiţional la teatrul document, profilurile dramatice de mari actori şi regizori, profilurile teatrelor din Bucureşti şi din provincie, „Ora enigmelor", spectacole muzicale, teatru experimental, seriale, SF-uri, spectacole de varietăţi şi revistă. Fără a se transforma într-o arhivă sonoră, teatrul radiofonic este dator să înregistreze pentru posteritate marile spectacole de pe scenă, dar este dator mai ales să-şi încerce propriile-i forţe prin crearea unei dramaturgii specifice, care să aibă la bază scenariul radiofonic. În competiţia din ce în ce mai dificilă între artele spectacolului (teatru, film, teatru TV), unica şansă de supravieţuire a teatrului radiofonic este de a se afirma prin ceea ce-l diferenţiază de toate celelalte arte, respectiv prin specificul radiofonic. De aici, necesitatea de a se exprima într-o etapă viitoare mai ales prin scenarii radiofonice, înregistrate după metodele tehnicilor celor mai avansate, stereofonice şi quadrofonice.

Nu vom sublinia niciodată îndeajuns nevoia pe care o avem în această perioadă de spectacole „de autor", în care fantezia regizorală, exprimată prin structuri sonore de maximă sugestie, să pulverizeze canoanele artistice adînc înrădăcinate, ca şi de experimente radiofonice pe texte de avangardă, capitol care a lipsit cu desăvîrşire din arsenalul nostru de creaţie, ceea ce a dus la o anumită uniformizare a producţiilor noastre, la inerţie şi rutină şi, în ultimă instanţă, la stagnare.

Iată deci că teatrul radiofonic — Bătrîna doamnă, „mătuşica", după cum îl denumea, cu umor maliţios, un reputat dramaturg — a hotărît să iasă din anonimat. Dacă ani şi ani de zile a supravieţuit la periferia fenomenului teatral, acum, îmbrăcînd veşminte noi şi punîndu-şi o pălărie cochetă, „mătuşica" a părăsit carapacea şi se plimbă slobodă prin lume.

Va reuşi să depăşească handicapul absenţei vizualului?

Va reuşi să-şi anuleze statutul de rudă săracă a teatrului?

În orice caz, teatrul radiofonic e decis să-şi joace cartea cu bărbăţie, pînă la capăt.

CRISTIAN MUNTEANU

3 CONCURSURI LA 3 TEATRE BUCUREȘTENE

CUI I SE VOR DESCHIDE PORȚILE CAPITALEI?

ÎN FAȚA UȘILOR DESCHISE

Ați dat vreodată un concurs? Dacă da, atunci precis mai păstrați încă în minte fiorul lui, golul în stomac care seamănă cu cel din avion, vrăjita teroare a sabiei lui Damocles, neputința paralizantă. Și, precis, nu se poate să nu fi surîs mînzește la... „concursul e anunțat pentru joi și postul e ocupat de marți", al neuitatului Toma,... „C-așa e-n tenis"!

Ceea ce își propune această serie de reportaje nu este să urmărească evoluția actorilor ce se vor prezenta (aceiași sau alții) la Giulești, Național ori Bulandra, ci structura și metodologia acestor (am voie să glumesc?)... prime concursuri „libere". Cele trei comisii care vor hotărî cine sînt angajații din această vară în teatrele capitalei, sînt conduse, fiecare în parte, denoii directori ai instituțiilor (propriu-zișisau onorifici), regizori internaționali recuperați după ani lungi de absență: Vlad Mugur, Andrei Șerban, Liviu Ciulei. Așa încît este de prevăzut, încă de pe acum, că aceste selecții pot constitui tot atîtea evenimente teatrale, pe care n-avem voie să le ratăm. Deci:

Episodul unu. Sala Majestic a teatrului Giulești, 29 mai 1990. Miza: un număr neprecizat de locuri de actori și actrițe. Candidați? Peste 30 de visători la șansele extraordinare ale intrării pe o scenă a Capitalei. Lista, aflu, rămîne deschisă pînă în ultima zi.

Ajung puțin după 10,30, ora anunțată pentru începere, mizînd pe tradiționala "punctualitate" bucureșteană. Eroare. În sală e întuneric, pe scenă, în lumină, evoluează deja primul concurent. Recunosc finalul din **1 aprilie** de Caragiale. Pătrund în vîrful picioarelor într-o lojă goală de la primul nivel. După ce m-am obișnuit cu obscuritatea și mi-am pregătit uneltele (carnetul și stiloul) încercuiesc sala cu privirea: în juriu Vlad Mugur, Tudor Mărăscu, Sorin Postelnicu, Sebastian Papaiani, Mircea Marin, Anca Neculce, Corado Negreanu. Alături de juriu secretara tehnică și secretara literară, Angela Ioan. Pe masă, cafele, apă minerală. În sală și mai ales în loji, multe chipuri cunoscute, candidați, studenți, profesori la Institut, actori ai locului sau din afară. Încerc să notez, în fugă, fără nici o ordine: Paul Ioachim, Ion Anghel, Adriana Trandafir, Nicoleta Toia, Florin Zamfirescu, apoi Dorina Lazăr, Mihai Stan, Emilia Popescu, Constantin Cojocaru, Ileana Cernat, Marian Lepădatu, Irina Mazanitis și alții, la balcon. Public, nu glumă! La cîteva minute după prima pauză își face, discret, apariția... Gina Patrichi! Va rămîne să urmărească desfășurarea concursului, din stal, pînă în ultima zi, adică aproape o săptămînă.

Din primul moment remarc strădaniile comisiei, conduse de Vlad Mugur, de a imprima o atmosferă cît de cît senină, de lucru, fenomen suficient de șocant, robi cum sîntem ai comparațiilor... Cuvîntul de ordine este calmul, reducîndu-se pe cît posibil din tensiunea firească dintre scenă și juriu. Fiecare candidat e invitat mai întîi să se prezinte scurt (anul absolvirii, teatrul de unde vine, ce-a jucat), apoi să enumere piesele de repertoriu (maximum trei). Timpul nu e limitat, comisia întrerupe, prin glasul blînd și politicos al directorului, numai atunci cînd consideră că e edificată asupra uneia dintre ipostazele actoricești: „E suficient!"

Numai că, și pentru concurent și pentru spectatorul care sînt, abia după aceea începe greul. Căci, față de oferta fiecăruia, Vlad Mugur mai dorește, totdeauna, și altceva. Cînd un candidat nu are pregătit un moment de comedie i se propune să improvizeze unul, cu propriile cuvinte. Altuia i se cere să revină a doua zi, pentru interpretarea unui text la prima vedere. La fel, unei actrițe i se propune să pregătească pentru „mîine" un scurt fragment de „forță". Este testată, experimental, capacitatea interpretului de a acoperi arii și registre cît mai largi ale expresiei. Unui candidat i se cere să povestească, pur și simplu, cum a dat examenul de admitere la institut. Altuia să nareze o întîmplare trăită, de preferință ultima întîmplare hazlie. Treptat am impresia că încep să intuiesc sistemul de gîndire al regizorului, interesat simultan să dezvăluie personalitatea inconfundabilă a fiecăruia, să îi scurtcircuiteze lanțurile inhibitorii, să verifice, cu obstinație parcă, firescul. Unii rezistă, alții nu, unii intră în joc și uită de mizâ, alții se închid și mai tare în sine. Un actor e mai interesant atunci cînd își povestește copilăria decît fusese în monologul pregătit.. „E o experiență!" îl aud pe Sorin Postelnicu șoptind. „E doar rău învățat", îi replică, tot în șoaptă, Papaiani.

Furcile caudine sînt însă mult mai multe. O candidată e rugată să-și reia monologul tragic, din fundul scenei, rostit complet „fără trăire". Apoi să spună același text, traversînd în diagonală, și imprimînd interpretării un ton sarcastic. Un candidat e rugat să repete un scurt fragment shakespearian de două ori, o dată ca și cînd partenera i-ar intra în cinci minute în scenă, a doua oară ca și cînd ar intra peste douăzeci de secunde. Cumulul de surprize, îndeobște, e menit să de-structureze așteptările și să imprime prospețime raportului dintre concurent și comisie.

E ceva fascinant în răbdarea neclintită, în liniștea încurajatoare a noului director. Remarc cu plăcere aria foarte vastă a alegerilor făcute de candidați în ce privește repertoriul. Din acest punct de vedere, foarte multe întîlniri plăcute. În afară de clasicii dramaturgiei, (de la Shakespeare și Molière la Pirandello și Ghelderode, de la Seneca la Cehov și de aici la Ionesco), foarte puțină poezie (!) și, în schimb, multă proză bună, dramatizată sau nu. Un top subiectiv: o schița de Gabriela Adameșteanu, un fragment din **Tapetul** lui Cristian Teodorescu, un colaj Piotr Verhovenski din **Demonii** lui Dostoievski și altele...

N-aș vrea să vă las impresia că atmosfera caldă a topit emoțiile, numai Dumnezeu știe ce-i în sufletul unui actor care bate la porțile Capitalei. Două probleme însă mi-am pus, și merită aici rostite: 1. **În provincie o să se mai joace teatru? Și cu cine?** asta ar fi una. Și, 2. **Cum îi vor folosi teatrele pe talentații (fericiții) cîștigători?** Cunosc destule exemple de „stele" care stau de ani buni pe statele de funcțiuni ale teatrelor mari, pătrunse în cetate după chinuitoare eforturi. Dar pe afișe abia dacă se zăresc... „Ce faceți cu ei după ce-i luați?", îndrăznesc să-l întreb pe vecinul din loja alăturată, după un excelent monolog al unei actrițe în plină ascensiune. Vecinul, un cunoscut și iubit actor, îmi răspunde zîmbind amar, înțelegător: „Îi tocăm mărunțel, ca pe pătrunjel". Poate că, totuși...

MISE EN SCÈNE

La al doilea episod am deja formată convingerea că în această "vară fierbinte" concursurile bucureştene încep să capete, într-un fel, aerul unui mare festival, un fel de Gale de la Costineşti pentru tinerii actori, pe o scară, evident, lărgită. Nu vi se pare simptomatic faptul că aceste trei concursuri se petrec tocmai la Giuleşti, Naţional şi "Bulandra", adică în acele instituţii de spectacole în care au revenit, la vîrf, mari regizori aflaţi ani de zile în exil? Asta spune ceva, mai ales despre starea de spirit a tinerilor interpreţi prinşi în acest vîrtej deloc comod, dintre care, cum vom vedea, mulţi se prezintă la toate.

La început de iunie, Naţionalul bucureştean a fost confruntat cu o adevărată avalanşă de înscrieri, previzibilă şi imprevizibilă, în acelaşi timp. Aproape o sută de candidaţi. Din toată ţara. Inclusiv din alte teatre bucureştene. Aici, însă, condiţiile de concurs au fost precizate dinainte: candidatul îşi va alcătui programul astfel încît el să cuprindă şi elemente de muzică şi de dans, pentru a putea fi evaluată atît expresivitatea corporală cît şi cea vocală. Pe durata unei săptămîni urmau să se desfăşoare cele trei etape, să le numim preselecţie şi proba practică propriu-zisă. Comisia, condusă de Andrei Şerban, a specificat şi un timp limită pentru preselecţie: 15 minute. Altfel, probabil, concursul ar fi putut căpăta aspectul unui basm persan.

În cele trei zile ale preselecţiei candidaţii au fost lăsaţi să-şi prezinte liber programul propus, fără aproape nici o intervenţie din partea comisiei; politicos, surîzător, parcă detaşat, Andrei Şerban, aşezat în rîndul din faţă al Atelierului, atrăgea doar atenţia atunci cînd "fatalele" 15 minute s-au scurs. În mod straniu, impresia era că actorii se prezintă, a doua oară în viaţă, la proba eliminatorie a examenului de intrare la institut, mai ales avînd în vedere rigoarea comisiei, care, la sfîrşitul fiecărei zile, a şi anunţat numele învingătorilor (parţiali).

Fac totuşi un popas pentru a remarca gradul înalt de pregătire a acestor tineri, truda lor şi bogăţia vizibilă de imaginaţie şi energie pe care au cheltuit-o pentru a găsi formula potrivită care să-i pună în valoare. Este vorba, mai ales, de paleta largă a textelor abordate, de la monologul clasic la colajul de replici, de la povestirea teatrală la monodramă, parcurgînd de-a lungul şi de-a latul literatura de gen, ori de toate genurile, autohtonă ori universală. Din păcate, e practic imposibil să traduci în cuvinte exact ceea ce ar fi mai interesant, adică o anume selecţie subiectiv/obiectivă a prezenţei tinerilor actori; succesiunea rapidă a unei asemenea avalanşe crează la un moment dat un anume aer de mecanicitate şi atunci o atare selecţie torul/actriţa erau puşi, practic, într-o situaţie fără precedent: ei aveau datoria să umple acest text necunoscut (şi neînţeles) cu sens, cu muzicalitate, cu trăire, în funcţie de fantezia, expresivitatea şi temperamentul personal. Acest experiment total era deci pragul cel mai de sus, şi cu toate acestea cei dintîi, din complicatul demers pe care avea să-l aducă această vară în viaţa lor artistică (şi a noastră, căci, firească, premiera e aşteptată deja, cu nerăbdare).

(Interludiu-mărturisire: Reporterul a luptat zadarnic pe parcursul săptămînii respective să-şi îndepărteze din "inconştient" refrenul care-i revenea obsedant, cel cu "zece negri mititei". Nici un raport cu varianta de text care încă mai răsuna, în zilele acelea, în faţa teatrului. Pur şi simplu... zece negri care-au rămas doar nouă, apoi opt... etc.)

Au fost admişi, în cele din urmă, cu contract pe un an: Maia Morgenstern, Alexandru Bindea (ambii la al doilea succes de acelaşi fel, la interval de numai o săptămînă), Mircea Anca, Iuliana Moise, Dan Puric, Ana Ciontea (care renunţă astfel la contractul de la Giuleşti, probabil nedeterminat!), Simona Mălăncănescu (aceeaşi situaţie, Teatrul Mic), Liliana Hodorogea, Tatiana Constantin, Valentin Mihali, Mircea Rusu, Cerasela Stan, Raluca Penu, Maria Filimon, Carmen Elisabeta Ionescu, Cecilia Bîrbora, Vasile Filipescu, Claudiu Istodor, Eca- intervine mai degrabă accidental, mai ales în situaţiile în care între imaginea pe care apucaseşi să ţi-o formezi deja, din teatru ori din film, despre un actor/actriţă, e contrazisă - în bine ori în rău - de prezenţa sa în concurs. Să nu ne amăgim; factorul rezistenţei nervoase este aici primordial, aşa încît ţin piept tentaţiei de a da în vileag propria mea selecţie.

Originalitatea concursului de la Naţional începe însă abia după preselecţie. A doua etapă a fost scurtă şi drastică. Cei aproape patruzeci de "reuşiţi" au avut acum la dispoziţie doar cinci minute, şi acestea exclusiv pentru a relua, la indicaţia comisiei, acel moment anume din programul deja prezentat care păruse juriului cel mai puţin realizat. Deci, practic, fiecăruia i s-a oferit şansa de a corecta, sau de a accentua, propria sa... "defecţiune". Gîndul mi se pare judicios şi într-o anumită măsură surprinzător; e lesne de înţeles că, după un asemenea tur de forţă, au rămas pe lista aspiranţilor doar douăzeci şi şase.

A treia şi ultima probă ar putea fi numită "proba de lucru". Grupul rămas a fost împărţit în două echipe, una condusă chiar de către Andrei Şerban, cealaltă de către asistenta sa Priscilla Smith; candidaţilor li s-a pus la dispoziţie un text aparţinînd preconizatei trilogii antice, anunţată de regizor pentru începutul stagiunii viitoare. Numai că textul este în... greaca veche. Actorii Caterina Mazare. În plus, cu contract nedeterminat a fost angajat, după ani buni de slujire "prin colaborare" a primei scene a ţării, Claudiu Bleonţ. Felicitări tuturor!

PROBLEME DESCHISE, ÎNTREBĂRI FIREŞTI

Lista de mai sus alătură nume de actori de vîrste diferite, cu modalităţi specifice de expresie, unii deja consacraţi, alţii abia ieşiţi de pe băncile institutului, lucru firesc, dacă ne gîndim că e, probabil, numărul cel mai mare de angajări în bloc cu care am avut vreodată de-a face: Naţionalul pare să aibă nevoie de forţe proaspete, larg diferenţiate. Starea de confuzie care domină actualul relache, ca şi marea dorinţă de înnoire a teatrelor - şi a actorilor deopotrivă - justifică aceste ample mutaţii, această frenezie a încercării şansei, de mai multe ori, de ori de cîte ori se oferă, chiar dacă ne surprinde întrucîtva formula reuşiţilor la un concurs, care încearcă totuşi şi la următorul. Desigur, de aici se pot naşte şi multe tulburări de ape, dat fiind faptul că o instituţie deliberează atent cînd îşi alege un viitor angajat, şi nu e deloc plăcută situaţia în care deliberarea ei s-a dovedit vană. E şi asta o criză de creştere a "libertăţii"? Tot ce se poate . Cum poate fi şi-o mică răzbunare a actorului, de-atîtea ori complet descoperit, pînă mai ieri, la îndemîna atîtor "determinări" exterioare teatrului.

Ar mai fi de remarcat curajul acelora care şi-au părăsit locul sigur din teatrele bucureştene, fie că apucaseră să se afirme, fie că abia păşiseră în ele de-o stagiune-două, pentru a se dărui entuziast experimentului antic de la Naţional, mai ales cu această necunoscută în faţă: contractul anual. Nu pentru că forma angajării limitate ar fi, realmente, originală, ea a existat şi pînă acum, numai că aplicarea ei ca atare a fost mai degrabă formală, ceea ce, în noile condiţii, încetează. Astfel încît, putem spune, concursul de la Naţional vine să infirme spaima contagioasă a multor actori faţă de calitatea de "liber profesionist", demonstrînd că există cel puţin cîteva cazuri pentru care această sperietoare nu funcţionează; oricum, chiar dacă motivaţiile individuale vor fi fiind altele, gestul în sine - care nu e singular! - dovedeşte o libertate evidentă de mişcare, o independenţă afişată, de bun augur. E preferabil, probabil, să rişti, implicîndu-te într-un experiment de anvergură, decît să aştepţi, cuminte, la rînd, roluri care nu mai vin, sau vin sub forţa ta de creaţie. Pentru toţi cei nouăsprezece fericiţi cîştigători, ca şi pentru mulţi dintre actorii binecunoscuţi ai Naţionalului, marele examen e în plină desfăşurare abia acum.

MIRUNA RUNCAN

DE CE "AM RĂMAS" DIRECTOR?

1. Oare „am rămas" sau am fost ...„reținut" pe postul directorial? Greu, foarte greu de dat un răspuns tranșant! În vălmășagul ce a urmat în zilele de după revoluție, întregul personal al teatrului a simțit nevoia, mai mult instinctiv, de a se *aduna*, de a se *solidariza* în vederea viitoarelor evenimente. A fost teama de necunoscut? Instinctul de apărare? Sau dezgăzuirea sentimentelor umane de apropiere? Poate toate la un loc, poate altceva...

Ei, bine, în acele momente (era ziua a doua a Crăciunului '89) am adunat colectivul teatrului, ne-am sfătuit și, fără îndrumări și indicații", am constituit consilii artistice pe cele două secții — română și maghiară, — un consiliu de conducere compus din acestea, plus reprezentanții altor compartimente și am căzut de acord ca, într-un termen rezonabil, fiecare colectiv artistic să-și elaboreze, în ședințe separate, programul artistic pentru lunile imediat următoare, urmînd ca în cadrul consiliului *unic* de conducere să-l definitivăm, armonizăm, completăm etc. și să trecem la materializarea lui. Acesta a fost începutul...

Au urmat ședințe, dezbateri, multe discuții și ne-am stabilit — de bine, de rău — un program de lucru, în condițiile conlucrării colegiale în cadrul *aceleiași* instituții. Dar chiar din acele zile au apărut și primele „semne" (ca să nu le spun *manifestări*) ale suspiciunii și neîncrederii din partea unor membri ai colectivului maghiar. (Să fi fost consecința faptului că primele „ajutoare" din Ungaria, inclusiv — sau mai ales — cărți și reviste, sosiseră și fuseseră distribuite „celor ce au avut de *suferit* de pe urma Revoluției"?) În ședințe, în multe ședințe ale colectivului secției maghiare (la care a fost *obligat tot* personalul tehnic, administrativ și auxiliar de naționalitate maghiară, cu o pondere la acea dată de circa 80%, chiar dacă activa la secția română!), cu foarte dese consultări ale maghiarilor din conducerea C.J.F.S.N. și a Ministerului Culturii, s-a „conturat" ideea separării totale a celor două colective pe întreaga structură. Cu demersuri la diferite nivele, cu dese deplasări în Ungaria și cu „argumente" inventate, s-a încercat ca această „separare spre unire"(!?) să se facă „itt és most" (aici și acum)! Ca și cum arta, inclusiv cea teatrală, ar fi factor de separare și nu de *unire*, indiferent de limba în care se rostește!...

Atît graba, cît și argumentele invocate au ajuns să fie judecate ca suspecte de unele foruri, ca o „rampă de lansare" a altor „revendicări", considerîndu-se că rezolvarea echitabilă și de durată a problemei este de competența factorilor ce se vor constitui după alegerile libere din mai, în speță fiind o atribuție a guvernului rezultat după acestea.

Aparent, situația s-a liniștit în privința teatrului, dar a început calvarul (coșmarul) directorului! „Tirul" a fost îndreptat împotriva mea, în alte ședințe ale componenților maghiari ai colectivului teatrului, „tir" condus de unii actori care au beneficiat — efectiv — de atenția și sprijinul conducerii (și nu le voi înșira din motive de etică teatrală), „tir" care a cuprins toată partitura calomniei, jignirii și delațiunii (nici pe acestea nu le voi consemna, din pudoare și demnitate). Mai precizez doar că o perioadă cînd „tirul concentrat" era la apogeu, directorul a lipsit din motive de sănătate, fapt ce a fost și el convertit în speculații. Dar am rămas...

2. Toată această presiune, făcută prin mijloace deloc creștinești și cu atît mai puțin... patriotice, a determinat o reacție demnă și corectă a colectivului artistic român, care s-a văzut în postura de a i se *da* un director fără să fie consultat, la propunerea „colegilor" maghiari! Încrederii lor le-am răspuns cu încrederea mea, exclusiv din dorința de a ne folosi reciproc experiența și de a ne realiza dorința de a face teatru bun în condiții *mai* bune. *Ne-am solidarizat pentru o cauză și nicidecum pentru o funcție sau pentru un fotoliu!* Într-o atare atmosferă dl. ministru Andrei Pleșu a *aminat* (nu a oprit) rezolvarea chestiunii („minima moralia"?). Și am rămas...

3. ...pentru că actorul este — poate — singurul om care te poate ucide și invia, înălța și cobori în momente succesive și cu aceeași candoare cu care își alintă propriul copil. Pentru că teatrul, mai mult decît filmul sau televiziunea, e capabil să transforme iluzia în viață și viața în iluzie, grație miracolului talentului și arderii actorilor pentru o clipă din adevărul nostru. Pentru a fi părtaș la zămislirea cuvîntului rostit pe scenă, la adevărul fundamental al acestui cuvînt și anume, că, dacă vrem să rămînem oameni, pasul dintre ridicol și sublim îl putem considerabil mări prin puterea rațiunii și tăria credinței, prin profunzimea sentimentelor potrivite cu dimensiunea idealului. Pentru că am rezistat mai bine de patru ani *cerșind bani sub dictatură* ca teatrul (sau o părticică a lui) să poată supraviețui cu cît mai puțină atingere a demnității lui. Pentru că prevăd, sper, cred că rostul și rolul teatrului într-o Românie liberă și democrată consistă nu numai în redobîndirea propriei și deplinei demnități, ci și în redarea prestigiului spiritualității românești la dimensiunile umanului și umanității contemporane. Deci, am rămas...

4. Dacă *am rămas*, nu înseamnă și că *voi rămîne* de dragul funcției. Cu atît mai mult, cu cît dl. Andrei Șerban, într-un interviu la TVR (vineri, 8 iunie a.c.) a rostit un adevăr care m-a înfiorat și pe care îl purtam în mine nerostit: s-a instaurat, spunea domnia-sa, în teatrul nostru o stare de apatie, de indisciplină și de mulțumire de sine. E o stare paradoxală, spun eu, pentru că efectul, logic, ar trebui să fie invers, după superba victorie asupra umilinței (*și*) spirituale la care am fost constrînși. Ei, bine, dacă împreună cu acest minunat colectiv artistic (de ambele limbi) voi putea contribui la eradicarea acestei stări „cataleptice", după știință și putință, atunci rămînerea „la post" mi se pare și justificată și cu sens. Dacă neputința sau neștiința își vor „arăta colții", nu voi aștepta „sugestia" nimănui de „a părăsi corabia" (*care nu mai are dreptul să intre în derivă!*) și îmi voi relua „toiagul de apostol" al dăscăliei, tot atît de necesar și de nobil. Nu de alta, dar cei 8 ani de directorat (acumulați în două etape distincte) m-ar face să roșesc în fața propriei conștiințe.

IULIUS MOLDOVAN
director al Teatrului
Național din Tîrgu Mureș

JUCĂM? NU JUCĂM?

Ce e la voi? Cum e la voi? m-a întrebat, în seara premierei spectacolului cu piesa Confuzia de D. Solomon, Alice Georgescu. La voi, la Baia Mare adică.

De fapt, ce se întîmplă la Teatrul Dramatic din Baia Mare acum, cînd ne mai despart doar cîteva săptămîni de sfîrşitul stagiunii teatrale (sau al primei părţi a stagiunii, cum edictaseră tovarăşii de la CCES!)? Jucăm? Nu jucăm? Vin spectatorii? Mai sînt actori? Au plecat unii? (Aici? Dincolo?) Au venit alţii?S-au pensionat cei aflaţi la vîrsta pensiei? Muncim? Vegetăm? Aşteptăm? Aşteptăm? Aşteptăm — ce?!

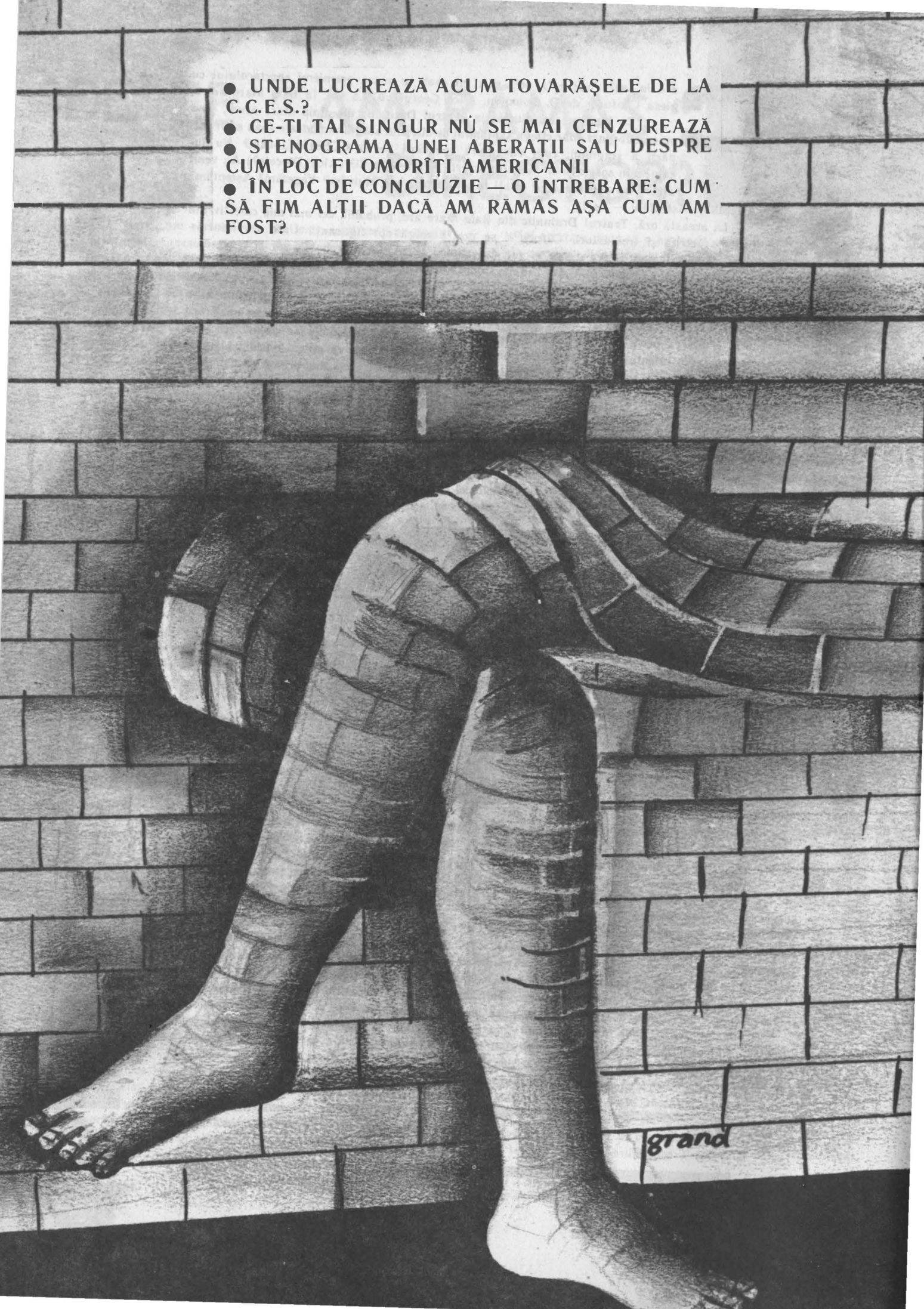
La această oră, Teatrul Dramatic din Baia Mare are, probabil, cel mai mic colectiv din ţară: o actriţă şi trei actori. Cărora li se mai adaugă opt figuranţi. Unii — puţini — buni, de real talent. Cîţiva dintre ei vor da examen la IATC şi, probabil, vor şi reuşi. Vor mai reveni după? Promisiunile sînt înduioşătoare, dar pînă atunci mai sînt ani... Există soluţii pentru redresarea acestei situaţii catastrofale? Greu de spus, odată ce repartizările nu mai sînt obligatorii, iar absolvenţii vor rămîne, fără îndoială, în perimetrul Capitalei. (Dacă au făcut-o înainte, de ce n-ar face-o şi acum?) Ştim cu toţii, există riscul deprofesionalizării prin creşterea peste măsură a numărului celor fără studii — deşi, nu de puţine ori, cum bine se ştie, talentul nu sălăşluieşte numai în cei cu studii! Se va putea supravieţui pînă la apariţia primei promoţii de absolvenţi ai IATC? 70? 80? 100? — dar pînă atunci trebuie să mai aşteptăm patru ani. Se obişnuieşte racolarea de actori din alte teatre, se fac propuneri tentante (dar ne vom putea ţine de cuvînt?), se promite marea cu sarea... E adevărat, mai există un „fond" de actori cu o remarcabilă experienţă artistică, pensionarii, dar ei ezită să colaboreze date fiind tarifele aberante — cîteva sute pe lună, în timp ce colaborarea cu o trupă particulară este (răs)plătită aproape omeneşte! Deci, există posibilităţi... N-avem aici, la Baia Mare, nici regizor artistic, ultimul dintre ei preferînd politica, remarcîndu-se în şedinţele CPUN şi în voiajurile transoceanice! În absenţa acestora, apelăm la vechii prieteni ai acestui teatru: Dan Alecsandrescu, Ioan Ieremia, Mihai Manolescu, Magda Bordeianu

(am promisiunea revenirii ei din Germania). Dacă rezistăm pînă la toamnă, se poate ca lucrurile să se îmbunătăţească într-o măsură oarecare. Nădăjduind şi în nişte măsuri concrete, eficiente, urgente ale Ministerului Culturii. Nu în varianta comasării unor teatre sau a desfiinţării altora. Răsfoind Ghidul Cehoslovaciei (Editura Sport-Turism, 1986) aflăm că mai fiece oraş cît de cît serios are propriul teatru (44 în ţară, cîteva zeci la Praga). Dacă la vecinii şi prietenii noştri se poate...

Să revenim: cu această trupă eroică (spre a nu folosi cuvîntul „entuziastă", deşi, poate, cuvîntul „disperată" ar fi mai potrivit), totuşi, supravieţuim. Repet intenţionat cuvîntul, deşi îl folosisem mai degrabă înainte. Trebuie să supravieţuim pînă în ziua în care... gîndeam cu toţii. Şi uite că ziua aceea a venit şi tot n-am scăpat de greutăţi. S-a schimbat doar conţinutul! Cu această trupă, mare, mică, deci, realizăm spectacole. Necăzînd în disperare cînd în sală sînt doar o sută de spectatori. Ştim că acum pe prim plan este politica. Apoi campionatul mondial de fotbal. Apoi vacanţa. Apoi noul an şcolar şi universitar. Apoi din nou nitică politică. După care vin sfintele sărbători ale Crăciunului. După care vine, vine primăvara... mai vine, din nou, vara... Şi, poate la toamnă, în toamna lui '91... mai mult ca sigur în '92... Pentru că, pînă la urmă, publicul tot o să se întoarcă spre teatru!

Ce facem, pînă una alta, la Baia Mare? Am prezentat în premieră, aşa cum am mai spus, Confuzia de D. Solomon şi Pasiuni în stil italian, spectacol de monologuri de Aldo Nicolaj, ambele în regia lui Ioan Ieremia. Mihai Manolescu realizează în premieră pe ţară O barcă în pădure de dramaturgul bulgar N. Haitov.

MIRCEA MARIAN
Director al Teatrului Dramatic din Baia Mare


● UNDE LUCREAZĂ ACUM TOVARĂȘELE DE LA C.C.E.S.?
● CE-ȚI TAI SINGUR NU SE MAI CENZUREAZĂ
● STENOGRAMA UNEI ABERAȚII SAU DESPRE CUM POT FI OMORÎȚI AMERICANII
● ÎN LOC DE CONCLUZIE — O ÎNTREBARE: CUM SĂ FIM ALȚII DACĂ AM RĂMAS AȘA CUM AM FOST?
grand

PROCESELE DICTATURII ÎN TEATRU

PE ROL:

" VALSUL DE LA MIEZUL NOPȚII "
DE VIOREL CACOVEANU,
LA TEATRUL DE STAT DIN ORADEA

FERICITUL VIOREL ...
ŞI VALSUL DE LA MIEZUL NOPŢII SALE

Un dramaturg se confesează divulgînd mecanismul grobian al anulării spirituale, autoritarismul primitiv care jinduia să niveleze toate spiritele, toate conştiinţele şi penibilul simplism al gîndirii de tip tovarăşesc. Toate acestea sînt acuzate „abia" azi, după ce, deja, au fost condamnate la dispariţie. Au fost condamnate, dar sentinţa pronunţată nu s-a executat. Pe cine să executăm cînd ţicuţe creţe stau ascunse în cutele propriilor noastre conştiinţe îndelung dresate pentru a rămîne, definitiv, prizoniere în menajeria comunistă?

O VIZIONARE DE POMINĂ

O VIZIONARE DE POMINA

Vineri, 24 martie 1989, particip la vizionarea spectacolului cu piesa mea Valsul de la miezul nopţii pe scena Teatrului de Stat din Oradea. Voi preciza foarte pe scurt subiectul. În locuinţa sa spaţioasă, un şef de cadre de pe un mare şantier hidroenergetic îşi serbează, împreună cu cîţiva colegi şi prieteni, ziua de naştere. Matuşa unui maistru miner, prezent la serbare, vine din America şi-şi caută nepotul. Ea are o mare avere şi e singură. Îl invită, îl cheamă pe nepotul ei în America, să aibă cui lăsa ceea ce a agonisit. Nepotul, fiu al unui general din anturajul lui Antonescu, a făcut mulţi ani de închisoare pentru vina de a fi avut un tată... general! Află în acea noapte că, de fapt, generalul l-a înfiat, că el este fiul unui ilegalist mort în '33 la Griviţa, pe care căpitanul — pe atunci — l-a înfiat. Este, deci, învierea unui om care a suferit nevinovat. Titlul piesei era Valsul din noaptea învierii, căci era atunci noaptea Paştelui. Prin grija cenzurii, piesa a... ieşit la rampă cu titlul Valsul de la miezul nopţii.

La Oradea constat că Mircea Bradu e îngrijorat, atmosfera grea, lumea încordată. Bradu îmi spune că vom avea probleme şi-mi cere să fiu calm şi să-i ajut. Adică să fac ce mi se va cere! Actorii au nevoie de norme, teatrul de o premieră, planul trebuie făcut. Comisia venită pentru vizionare e formată din 12 femei şi 5 bărbaţi! De la Consiliul culturii a venit tovarăşa Ţicuţa Creţu şi o colegă nouă, pe care o introduce în muncă de... orientare, supraveghere şi cenzurare a spectacolelor dramatice. „Delegaţia" oradeană este la înalt nivel, condusă de tovarăşa Săndulescu, secretara cu propaganda la Comitetul judeţean Bihor al P.C.R. Figura ei acră aduce cu cele ale lui Fred şi Barney. Intrăm în sală. Îmi recunosc piesa, deşi s-au tăiat replici, scene, ba chiar s-au adăugat altele! Fiind o petrecere, cineva spune un banc. „La radio Erevan, un ascultător întreabă ce a fost înainte, oul sau găina? Şi i se răspunde: înainte au fost de toate!". Replica a fost întotdeauna îndelung aplaudată pe alte scene. La Oradea s-a tăiat doar „înainte au fost de toate" şi nimeni n-a înţeles nimic. Dau un model de stîlcire a textului, datorat fricii! În tot timpul actului II, tovarăşa Săndulescu a discutat atît de aprins cu Ţicuţa Creţu, încît, în două rînduri, regizoarea spectacolului, Nicoleta Toia, a fost silită să ceară liniştе. Spectacolul a durat o oră şi 45 de minute, cînd, în mod normal, ar fi trebuit să ajungă la 1,15-1,20. La sfîrşit, ieşind din loja oficială, înconjurată de comisie, tovarăşa secretara are o lungă discuţie, chiar pe hol. Eu, singur, stau în faţa unui geam, admir soarele de primăvară şi trag cu ochiul la vajnicii aparatori ai culturii. Tovarăşa Creţu ne anunţă că va avea loc mai întîi o discuţie restrînsă numai cu autorul şi abia apoi comisia va analiza spectacolul. O noutate, îmi zic, şi intuiesc ce mă aşteaptă, cine mă paşte! Intrăm în cabinetul directorului Bradu. Mă uit în jur: tovarăşa Creţu, colega ei, tovarăşa secretara Săndulescu, tovarăşul instructor al C.C., Suciu de la Comitetul de cultură, un tovarăş de la „muncipiu" şi regizoarea Nicoleta Toia. Îmi scot carneţelul şi aştept cuminte să stenografiez, după obicei, discuţiile. Nu e admisă la „dezbatere" Vetuţa Pop, secretara literară, şi nici actorul Ţugulea, preşedintele C.O.M.! Aşa ceva n-am pomenit. Dar iată stenograma...

Ţicuţa Creţu: Tovarăşi, vom avea o discuţie cu autorul, urmînd să ne revedem pe urmă în plen. (Ca la M.A.N., notez eu).

Săndulescu: Aşa e bine. Trebuie să discutăm problemele aici, numai noi. Şi urgent.

Creţu: Tovarăşi, piesa a fost jucată în mai multe teatre, a participat la festivaluri naţionale, e a unui autor cunoscut şi talentat, dar ea a fost scrisă într-un context şi se joacă acum în altul. De aceea socotim că avem (ei, nu eu!!) de făcut o reconstrucţie a piesei. Trebuie s-o regîndim. Trebuie revăzute unele pasaje, unele personaje, iar altele aduse în contextul zilei. Să nu ne speriem, nu sînt probleme prea complicate, dar sînt, tovarăşi!

Săndulescu: Să fie clar, tovarăşi: personajul Alexandra sau cum o cheamă, americanca asta nenorocită, să dispară. Să se joace piesa fără ea.

Creţu: De asta spuneam că acest personaj trebuie reconstruit, regîndit. Nu, nu poate fi scos... Da, sînt de acord să se scoată pasajele în care ea ne tot dă lecţii, critică anumite lucruri... Să scrie autorul, ceea ce e foarte simplu, nişte replici în care să se dezvăluie şi lipsurile, greşelile ei...

Săndulescu: Să scrie, e foarte bine, s-o pună să admire realizările noastre. De ce să nu facă asta? E piesa noastră? E în folosul spectacolului şi al spectatorilor.

Creţu: Asta vom şi face. Deci, o primă observaţie şi cerinţă este revederea personajului Alexandra. Să i se pună două-trei scene, replici care să sune pozitiv.

Sandulescu: Exact! Şi fără atîţia dolari. Ea vorbeşte numai de avere, de dolari. În piesa asta toţi vor dolari. Pe noi nu ne interesează dolarii, tovarăşi. Noi sîntem aici, la graniţa ţării, şi trebuie să fim vigilenţi, să facem o educaţie sănătoasă oamenilor.

Instructorul C.C.: Ce mesaj aduce această piesă? Toţi vor dolari şi toţi îl sfătuiesc pe Dabija să plece în America. **De ce se spune că familia americancei a fost blestemată?! (Nu e replică din piesa mea!)**

Toia: (Simte că bătălia poate fi pierdută şi face o pledoarie pentru spectacol) E o noapte în care nişte oameni discută şi descoperă nişte adevăruri despre ei şi despre lumea lor, nişte adevăruri ale istoriei. Sînt între ei eroi de mare frumuseţe şi profunzime umană, ca profesorul de istorie, Dabija şi fiul său. Chestiunea cu dolarii e o glumă a autorului, care-şi caracterizează mai bine personajele. Americanca trebuie uşor retuşată. Se poate renunţa la cîteva replici. Spectacolul este o fierbinte dezbatere despre timpul şi oamenii noştri şi sînt convinsă va avea adeptă la public. **Bradu: Reiese îndreptăţit că piesa trebuie nu rescrisă, ci reconstruită, asta ar presupune un alt spectacol, ci revăzută în două trei părţi mai delicate. Piesa trebuie doar curăţită, zic eu, de cîteva replici...**

Sandulescu: Lasă-mă, dragă, cu curăţitul! Nici nu ştim cînd se petrece piesa. În ce an?

Eu: Piesa citită şi ascultată cu atenţie explică totul. Există o replică: „Carter, curierul nostru pentru Orientul Mijlociu, a cumpărat la Camp David pacea pe dolari". Iată o datare exactă!

Sandulescu: Nu e de-ajuns. Apoi toţi (inexact) - oţi îşi înşeală nevestele, toţi îl sfătuiesc pe Dabija să plece în America. Acum cînd tot Vestul ne denigrează, noi jucăm o asemenea piesă?! E posibil? Cu asemenea sfaturi? Oamenii să plece din ţara asta? Aşa-i educăm? Repet, acum cînd sîntem denigraţi.

Eu: Sper că nu din cauza piesei mele ne denigrează Vestul.

Creţu: Să lăsăm ironiile. După tot ce s-a spus aici cu obiectivitate şi cele mai bune intenţii, îi mulţumim tovarăşei Sandulescu pentru autorul dat şi pentru prezentă; trebuie spus că piesa revăzută pe ici pe colo poate duce la un bun spectacol. Piesa şi spectacolul au părţi foarte bine realizate artistic...

Sandulescu: Să nu ne grăbim, problemele nu-s rezolvate. Nu mă interesează părţile bune, ci alea rele. Să n-o văd pe americancă!

Se discută mult şi aiurea, notez ceea ce mi se pare interesant sau şocant. Îmi vine să mă ridic şi să plec pur şi simplu. În cele din urmă spun şi eu cîteva cuvinte:

Pentru mine lucrurile sînt clare. Piesa este a mea, spectacolul al dumneavoastră. Fie-l piesă şi o vreau cum s-a jucat la Cluj, Baia Mare... Ce vor spune spectatorii care o ştiu, văzînd ...varianta orădeană!

Sandulescu: Nu ne interesează! Fiecare judeţ are răspunderile şi sarcinile lui. Nici nu vreau să ştiu cum s-a jucat în alta parte.

Eu: Dacă doriţi această variantă cu înlocuitori o puteţi juca. Eu nu tai, nu schimb, nu scot o virgulă. Nici nu vreau, nu pot şi nici timp nu am. Azi e vineri, luni mă voi interna în spital pentru o intervenţie chirurgicală. Sînt şi aşa destul de trist. Mă văd peste cîţiva ani în faţa altei comisii ideologice, care îmi va cere să fac din americanca un personaj pozitiv sau să fie un bărbat, nu o femeie.

Creţu: Fără glume, tovarăşu' Cacoveanu, timpul nostru şi al tovarăşilor e preţios, dumnealor vor să ne ajute. Eu propun să se lucreze pe text... Vă înţelegeţi cu Bradu, cu tovarăşa Toia, cu secretara literară şi chiar în după-amiaza asta puteţi întocmi o variantă nouă.

Sandulescu: Una sănătoasă. Nu puteţi lucra cîteva ore şi să am pe mîine o variantă?!

Eu: Repet, nu pot şi nici nu vreau. O piesă nu se poate juca după contexte şi anotimpuri, într-un fel vara şi altfel iarna, într-un fel la Cluj şi cu totul altfel la Oradea.

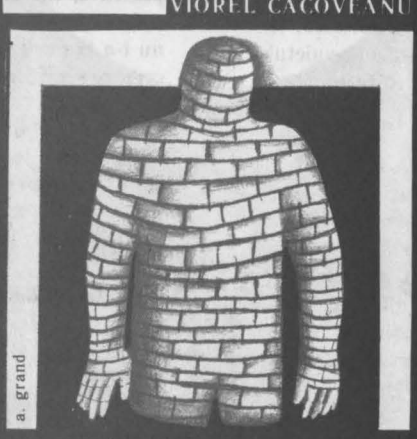
Sandulescu: (Nervoasă) Vrem o variantă îmbunătăţită. Cîştigă şi piesa dumneavoastră. Şi vă propun ceva, tovarăşi: în final americanca să moară, să nu se mai întoarcă acasă. Autorul poate găsi o soluţie ca ea să nu mai existe. Piesa ar fi mai pozitivă.

Bradu: Trebuie să-l înţelegem şi pe autor, e bolnav, nu ne poate ajuta. Cu permisiunea dumnealui, eu, împreună cu Nicoleta Toia şi cu secretara literară, dacă dînsul e de acord, vom revedea textul. Nu putem pierde un spectacol la care actorii au lucrat cîteva luni...

Sandulescu: Bine, luni să am textul îmbunătăţit pe masă!

Mi se spune că pot pleca. Pentru prima oară particip la o vizionare atît de... Spuneţi-i cum vreţi! Ei rămîn. Ce mai discută? Nu mă interesează. În tren, spre Cluj, mă întreb dacă am visat sau a fost realitate? Da, a fost o realitate din cea mai umană şi democratică orînduire cu putinţă! Cîteva luni mai tîrziu am văzut spectacolul. Bradu şi Nicoleta Toia au mai introdus din replicile tăiate. Şi n-au omorît-o pe americancă. Ce mai faceţi, tovarăşa Sandulescu? Nu vă e dor de o vizionare?! Pe cine aţi mai omorî?!

VIOREL CACOVEANU



a. grand

ŞEHEREZADA LA TEATRU

Demult şi nu prea, pe vremea cînd televiziunea emitea două ore pe zi şi încerca să strecoare, printre imagini cu strunguri, războaie de ţesut şi combine în lan, şi cîte un film comprimat, acceptam, de voie-de nevoie, soluţia reprezentaţiei de teatru servite sub formă de feliuţe, ca pe o dovadă a ingenioasei străduinţi a redacţiei de teatru în studio de a oferi totuşi ceva telespectatorilor iubitori ai acestei arte, spre a nu lăsa să li se stingă speranţa în revenirea la normal. Astăzi, însă, cînd numărul orelor de emisie a ajuns la douăsprezece numai pe programul I şi cînd e loc şi timp pentru interminabile teletopuri, perpetuarea acestei formule este de-a dreptul anticulturală. Un exemplu: excelentul spectacol *Stîlpii societăţii* de Henrik Ibsen, într-o distribuţie de zile mari (Gina Patrichi, Victor Rebengiuc, Silvia Popovici, Virgil Ogăşanu, Traian Stănescu, Mariana Buruiană), a fost programat şi reprogramat sub titulatura de „teatru serial", de-a lungul mai multor săptămîni din lunile iunie-iulie. Ce altceva poate face spectatorul, în aceste condiţii, decît să înnoade firul epic de la o marţi la alta, urmărind întîmplările personajelor aşa cum ar urmări poveştile Şeherezadei, dar pierzînd mereu contactul cu focarul tensiunii dramatice, ieşind de fiecare dată din atmosferă? Se renunţă astfel, din start, la calitatea specifică a comunicării teatrale, în favoarea unui alt tip de receptare, mai degrabă didactică.

Nu excludem, din principiu, posibilitatea realizării unor emisiuni de teatru serial; pentru reuşita lor, substanţa dramatică trebuie însă, din concepţie, structurată în mod adecvat de către dramaturg, pentru ca distribuirea „nodurilor conflictuale" să îngăduie evoluţia şi deznodămîntul înăuntrul aceluiaşi episod, evitîndu-se diluarea liniar-narativă. Or, capodoperele clasice ale literaturii dramatice îşi au propria măsură, demult şi temeinic verificată.

Ca să nu mai spunem că e păcat să fie astfel subminată investiţia de talent şi de efort a echipei de realizatori.

I.P.

jocul în cultură

„Jocul este o funcție plină de tîlc"
JOHAN HUIZINGA

BINELE. Se știe că fiecare vede **binele** în felul său. Fiecare, deci, are o reprezentare personală despre ceea ce înseamnă **bine.** Înscrisă în codul etic individual, ideea de bine îmbracă hainele multicolore ale unui carnaval perpetuu care este viața noastră. Pentru a coborî ideea de bine din lumea ei, a ideilor, pe pămînt, fiecare acționează, trece, adică, la fapte iarăși într-un mod specific, personal. Cu mai multă sau mai puțină pregnanță. Cu mai multă sau mai puțină audiență la ceilalți. Ideea de bine devine dependentă, **se vulgarizează,** cu alte cuvinte, prin circumscrierea ei socială. Omul de cultură, cît de imprecisă este această calificare, participă la **joc** în momentul în care ideea este coborîtă pe pămîntul acțiunilor sale. E mai bine, oare, pentru omul de cultură să-și lase ideea de bine să pîrguiască și să putrezească în edenicul pom al cunoașterii absolute? Să nu-i permită, oare, **căderea** în grădina unde și alți jucători au procedat, poate, la fel? Inevitabil, în gîndirea fiecăruia șarpele personal al îndoielii, din specia pesimismului sau scepticismului, este iritat de umbra utopiei binelui general. Orice ar face, nu poate contribui la concretizarea utopiei și atunci ce rost ar mai avea să coboare ideea de bine de pe soclul ei imaterial pentru a o zvîrli în praful și mizeria, dar și în amarele bucurii ale grădinii?

ISPITA. E un joc cu multe fețe. Îmbie și respinge, atrage și îndepărtează, încîntă și sperie, totul într-un amețitor carusel de stări în care frînturi de gînd sînt survolate de frînturi de decizie. Epuizarea care le urmează e ca liniștea dinaintea furtunii. Căci, e clar, după acest moment intervine acceptarea provocării sau eșecul ei.

Există și un joc cu ispita. Ca atunci cînd te apropii de focul azvîrlind scîntei. Ai vrea să știi cum e și parcă nu te încîntă ideea că ai putea greși. E ceva primejdios întotdeauna: necunoscutul stăpînește un domeniu destul de mare. El e în siguranță, dar **tu** încă nu, pentru că ești dependent.

Ideea de bine poate stimula ispita încercării în cultură în așa fel încît duce la un imens rău spiritual. Exaltarea valorilor naționale, naționalismele de orice fel blochează, cum s-a văzut, circulația liberă a spiritului. Dar cît de mîndri erau cei care au dat curs ispitei de a apela, cu falsă retorică, la iubirea de patrie! O patrie pe care o voiau insulă în vuietul vremii, din ce în ce mai redusă pe harta spiritului universal.

RĂUL. E un om bun. E un om rău. Mă uit la aceste două propoziții simple. Stau față în față și nu clipesc. Ca într-o oglindă dintr-acelea în care — prin trucuri vizuale — cel bun își vede un alt chip, cel rău, o altă persoană. Argintul oglinzii. Arginții. Nu poți avea mereu, la îndemînă, un lac limpede. Te privești într-un obiect. Jocul nostru cu obiectele, de la stilou la rachetă, nu pornește și el din **ideea de bine,** din **ispita** de a face bine? De unde, însă, amenințarea?

Marea libertate de a crea obiecte și de a face din ele alte obiecte — pe care le folosim —, și marea libertate — de mulți neștiută decît în mică măsură — de a face orice cu propria ființă: de la glorificare și perversiune pînă la sinucidere sau pierderea identității civile, delimitează lungimea și lățimea viitorului nostru spațiu vital, de fapt, **spațiu mortal** al ființei noastre. Viteza cu care acționăm e presimțită de apropierea acestuia? Sau jocul cu libertatea ne face să uităm cine sîntem, unde sîntem și cum sîntem? Tîlcul acestui joc să fie reflexul inconștient al grabei cu care trec anii cuprinși de chinul fiecărei zile? Nu știu dacă nu cumva întrebările nu ajută acum mai degrabă decît răspunsurile. Căci și spectacolul întrebărilor are drogul nefast, dar evitabil într-o măsură, al vidului răspunsurilor. Ghilotina întrebărilor, care adesea emană un rău subtil, cade sacadat și implacabilă pe gîtul din care poate un răspuns stă să iasă. E nevoie, însă, de timp. Dar și de încredere că poți găsi răspunsul.

TIMPUL. Nu l-am considerat niciodată dușman deși, trebuie să spun, amenință cîteodată teribil. Ne place și ne jucăm cu el. Punem o mare miză pe el, **e al nostru,** ca o apă venind de sus și pe care o privim fascinați de infinitudinea ei. Pentru că o privim un timp. Putem și lua din ea din cînd în cînd. E o bogăție tangibilă. Nici cînd ne spune cineva: „Ești încă tînăr, și mai ai timp să scrii și să citești destul. Să fii tu sănătos!", nu părem foarte conștienți că nu e vorba de timp, ci de ființa noastră scurgîndu-se **matematic:** un minut, o oră, un an. Ce știm mai mult?

Dar timpul poate fi folosit și nu-ți mai ajunge atunci cînd ideea de bine ți se prezintă clar și numai ispita nemăsurii îți poate aduce vreun rău.

E un mare paradox, la fotbal, în joc, deci, să tragi de timp. Să nu-l folosești, să nu **joci** cînd te afli în joc. E o perversiune modernă. Dar nu numai în fotbal. Ci și în guvernare. Anii unei dictaturi, de pildă, încremenesc ființa căci jocul a fost suspendat sau, mai bine zis, e jocul mecanic: apeși pe cîteva butoane și robotul-arbitru supraveghează funcționarea roboților-jucători.

„Ești încă tînăr și mai ai timp să scrii și să citești destul". Cît adevăr și cîtă posibilă minciună sau falsă profeție se ascund aici?

„Ești încă tînăr..." Dar eu îl privesc pe tînărul acesta de treizeci de ani și-mi pare că nu se va trezi niciodată la auzul acestor cuvinte, în timp ce energia sexagenarului care a făcut mult rău strălucește și azi căci n-a pierdut timpul: pentru el ideea de „bine" n-a fost încercată de ispită. Dar tînărul nostru ce mai așteaptă? Oglinda în care se privește nu i-a lămurit semnele timpului? Oare e atît de teribilă încercarea sa: de a se gîndi el la ceilalți dacă ceilalți nu se gîndesc la el? Se poate. Dar are și ispita forța ei, uriașă, care, ca o formă de energie, poate acționa provocîndu-l să accepte că ideea de bine trebuie construită. Ea poate fi numai transmisă și nicidecum depozitată.

Regulile jocului, în cultură și în viață. Le faci sau le accepți.

MARIAN POPESCU

IDEI

CRONICA

CRONICA

TEXTUL, CA

BINE, MAMA, DAR ĂŞTIA POVESTESC ÎN ACTUL II CE SE ÎNTÎMPLĂ ÎN ACTUL I, de Matei Vişniec ● Teatrul Tineretului din Piatra Neamţ ● Data premierei: 18 mai 1990 ● Regia: Nicolae Scarlat ● Scenografia: Iulia Andra Bădulescu ● Distribuţia: Ion Muscă (Grubi), Florin Măcelaru (Bruno), Carmen Ionescu, Oana Albu-Birău, Tatiana Constantin (Pendefunda), Romeo Tudor (Bărbatul cu tomberonul), Traian Pârlog (Omul cu sacaua), Gheorghe Birău (Primul bărbat, Marat), Constantin Ghenescu (Al doilea bărbat, Robespière), Liviu Timuş (Orbul), Avram Birău, Ion Murariu (Călătorul grăbit), Maria Filimon (Mama), Corneliu Dan Borcia (Vizitatorul), Cornel Nicoară (Majordomul), Constantin Manole (Poliţistul), Vladimir Timofte, Adrian Vieriu, Cristian Pocovnicu, Vasile Negreţ (Recruţii).

Cel dintîi spectacol care lansează pe scena noastră un autor ce a fost necunoscut publicului în ipostaza sa de dramaturg, Matei Vişniec, se datorează lui Nicolae Scarlat şi trupei din Piatra Neamţ. Textul, scris în 1983, poartă un titlu pe cît de neobişnuit de lung pe atît de polemic totodată în mimarea jucăuşă a acelui „gura copilului adevăr grăieşte" şi în anunţata repetare, trimiţînd-o în zona derizoriului, a unei substanţe dramatice închegate iniţial: **Bine, mamă, dar ăştia povestesc în actul II ce se întîmplă în actul I.** Mănuşa, aruncată cu un gest de autoironică fanfaronadă spectatorului, are ca ţintă, de fapt, un „adversar" devenit clasic al scriitorului de teatru: regizorul. Căruia, într-un preambul dedicat numai lui, îi conferă o libertate atît de mare încît îi anulează, practic, orice mişcare. Iată-l: „Regizorul poate renunţa la unele personaje; regizorul poate concepe personaje noi; regizorul poate înlocui orice replică şi poate renunţa la orice replică; regizorul poate renunţa la spiritul piesei întrucît acesta se află în litera ei; regizorul poate renunţa la litera piesei; regizorul poate scrie altă piesă. Regizorul poate modifica orice, oricît, oricum, în afară de titlul piesei. **Titlul piesei este sacru**". Deci, această „fantezie, mascaradă, bufonerie şi experiment" i se oferă creatorului de spectacol ca o plastilină pe care o poate modela după pofta inimii şi toana imaginaţiei. Dar, căci există un dar, într-o formulă obligatorie: a repetării, a reluării unei (unor) întîmplări (istorii) conturate iniţial. Mecanismul repetiţiei se impune a fi respectat, el este cel ce dă mişcare roţii spectacolului. Ca şi roţii vieţii. Căci, dacă lumea e o scenă şi noi actorii ei, istoria ce se autopastişează cu un fel de inconştienţă amuzant-comică scufundîndu-se în derizoriu, într-un tragic derizoriu, este fluxul principal care adună şi topeşte în el variaţiunile, mereu pe teme cunoscute, ale textului — imagine, ca într-o oglindă cu ape înşelătoare, a trăitului.

La o primă lectură (a piesei, a spectacolului) impresionează ingeniozitatea cu care sînt reluate, re-tratate teme şi modalităţi teatrale ce ne-au marcat secolul. Vişniec începe prin a beckett-iza, a „absurdiza", continuă prin a pirandell-iza, iar o uşoară aluzie la Maiakovski atinge şi ea, ca o aripă, derularea dramatică. Variaţiunile inteligente şi elegante par a construi structura operei într-o lecţie fermecătoare, migălos alcătuită, despre felul de a percepe universul şi de a-l pune în formă artistică marcînd contemporaneitatea. Grubi şi Bruno, grimaţi în clowni, se întrec într-un efort giumbuşlucar de a meşteri la ceva ascuns privirii, pentru un scop ce va rămîne în-

NSECTAR AL VIEȚII

Matei Vișniec

vizibil. Își aruncă vorbe ce la fel de bine ar putea avea sensuri parabolice sau să fie calambururi de două parale. De tipul: „Cînd se rupe osia, se stimulează osul din fundul gurii. Așa-i dacă mîncăm rahat". Vorbesc — oare cu teamă?, oare în batjocură? — despre cineva care-i stăpînește (Pendefunda, în spectacol în triplă ipostază de subretă modernă) și-i obligă la acțiune. Apar, pe rînd, personaje (simbolice?) ce filozofează în doi peri. Ca Bărbatul cu tomberonul (un fel de cerșetor à la Charlot, dar a cărui aură poetică e împrăștiată de umorul ridicol creat prin vorbirea franțuzită) ce deșartă și el resturile în groapa care, într-o supremă mulțumire, începe să cînte îngerește. Ca cei doi bărbați mîncînd, detașat și zeflemitor, seminte, ca Orbul ce iar apare și iar cade în groapă nebăgat de nimeni în seamă, precum Călătorul grăbit ieșind chiar din groapă, preocupat să nu piardă trenul — gest repetat pînă cînd se aude un șuierat de... tren. O invitație, ca o împunsătură jucăușă și răutăcioasă, e adresata spectatorului (cititorului) de a rîde degajat, ca la circ — iar regizorul Nicolae Scarlat și actorii săi dau frîu liber unei inventivități bine temperate în desenarea imaginii, a personajelor de tip clovnesc. Dar și una de a descifra sensurile metaforelor, ale parabolei privitoare la existență, la o anume existență ai cărei termeni sînt prefăcătoria, jocul de-a credința în ceva, mimarea unui mod de a fi în lume. Pînă cînd, deodată, cei doi bărbați cu seminte trec de la discuția **din** text, la una **despre** text. N-o să vă iasă — zice unul dintre ei —, frazele sînt prea scurte. O încropeală. O spoială. Așa ceva nu va fi înghițit de nimeni. Bruno și Grubi devin, fățiș, din personaje actorii care le interpretează. Actori, însă, care, pe măsură ce interpretează, află (inventează?) textul. Odată smulși din magia rolului, ei nu mai știu drumul spre final. De la revolta împotriva spectatorilor (pe care acum îi descoperă!), la cea împotriva autorului dispărut (plecat la Paris!), pînă la coborîrea lor în sală (Ce mișto e să stai aici!/Nu ți-am spus eu?), devenind ei înșiși spectatorii unei piese care n-are cum să se mai termine, se intră într-un carusel al convențiilor ce se dezvoltă în sistem de cercuri concentrice. Ambiguitatea stăpînește deja totul, iar relația text dramatic (spectacol) — realitate (spectator) pare a-și pierde conturul. Asumarea de către actorul — clovn a rolului de spectator presupune răsturnarea raporturilor, translarea realității în spațiul scenic. Ca și cînd imaginea din oglindă ar ființa cu adevărat.

Pe această premisă, derularea părții a doua va face posibil saltul într-un alt plan de teatralitate în care „agitatoricul" de sorginte maiakovskiană este cu atît mai percutant cu cît jocul la vedere, frizînd cabotineria, dezagregă realitatea teatrală pentru a deveni o realitate („pură") comentată. Aici, mai cu seamă, cred că regizorul Nicolae Scarlat și trupa de la Piatra Neamț au găsit, cu o inteligentă fervoare, mijloacele artistice potrivite să dea piesei lui Vișniec o actualitate izbitoare, descoperind absurdului rădăcinile din viață, iar acesteia tragicul absurd. Cu o stîngăcie mimată, Corneliu Dan Borcia și Cornel Nicoară își interpretează rolurile în prima secvență: Vizitatorul și Majordomul. E de ajuns, însă, o mică greșeală a uneia despre care noi, spectatorii, știm că este interpreta Pendefundei pentru ca să se năruiască noua încercare de alcătuire dramatică: ies din rolurile asumate în piesă pentru a intra într-o altă convenție — a rolurilor avute în viață. Vizitatorul este sau poate fi un spectator întîrziat, eventual director de teatru din Capitală; Majordomul, directorul (regizorul) trupei care a interpretat „aiureala" din actul I. Firesc, într-un entuziasm cabotin, toți se vor întrece în a-i „povesti" piesa și modul cum ei au ratat-o. Merg pînă la a-i „descifra semnificația" gropii. Numai că în vîltoarea re-interpretării, groapa simbolică devine

foto: dorin stanciu

reală, iar Bruno dispare cu adevărat în ea. Contopirea misterioasă dintre joc și realitate s-a petrecut. De acum încolo actorii vor fi tot timpul **personaje în piesă** și **personaje în viață.** Dar și viața este tot o piesă care se repetă — cînd mai bine, cînd mai rău — la infinit. În spectacol ne aflăm cu toții, cei de pe scenă și cei din sală. De la revolta actorilor împotriva rolurilor atribuite, la cea împotriva acelora care au suportat „mascarada" de pînă atunci nu-i decît un pas. „De ce n-ați urlat? De ce ați tăcut?". Sînteți lași, ni se spune. Iar noi auzim asta de cîteva luni încoace. Într-un grotesc născut din concurența dintre agresivitate și credința în ea, dintre prostie și afirmarea ei suverană, dintre ură și intoleranță se joacă toți de-a sensurile Revoluției franceze. Ghilotina coborînd deasupra gropii, grupul agitat pînă la nebunie fluturînd steaguri și zbierînd cuvinte mari — „Vom da citire Constituției pentru ca toți cetățenii să știe ce drepturi au și cum să joace teatru" sau „Toți cetățenii sînt datori să joace în piesă. Cine nu joacă în piesă e împotriva piesei" — orbul conducînd vizionar revoluția — „Teatrul să se joace în stradă, odată pentru totdeauna!". Sensurile s-au închegat. De aceea „Titlul piesei este sacru": reluarea, repetarea — dar nu oricum, ci mereu mai înglodată în derizoriu, în cabotinerie — a „istoriei", a „piesei", a unor întîmplări ce-și caută semnificația este cheia ce deschide (oare spre neant?) destinul cu care dăm piept. Mă gîndesc că borgesiană este imaginea pierdută într-un labirint de oglinzi a unei realități ce se repetă, la infinit, mereu mai lipsită de substanță, mereu mai dureroasă în efortul ei de a redeveni credibilă. Într-o tristețe fără margini se dezmembrează grotesca isterie ce se vrea (sau se crede) revoluționară. Pe nesimțite, interpreții încep să-și spună pe numele lor real. Ei și noi sîntem în același cocon. Dar eliberarea din crisalida textului se face aici prin intrarea, tăcută, în groapă. În final, încet, se va ridica din ea, spre înalt, pînza pe care scrie „Minciuna, prostia și ura au fost personajele principale ale acestei piese. Fiecare spectator este un personaj principal. Nu ieșiți în stradă. S-ar putea să fiți fluierați". Oare cum ar fi gîndit textul, într-un posibil spectacol, regizorul care l-ar fi montat în 1983?

Fără tăgadă, spectacolul a fost „de trupă". Iar cea din Piatra Neamț a demonstrat, încă o dată, că tocmai coeziunea, lucrul de și în echipă sînt punctul său forte. Pe care Nicolae Scarlat l-a exploatat cu acel umor și acea ironie pătrunzătoare și analitice amintind de **Somnoroasa aventură.** Neîndoielnic, descifrarea pe care am încercat a o face aici se referă la sensurile pe care spectacolul lor le-au conferit excelentului text semnat de Matei Vișniec. Așa încît mi se pare firesc a-i aminti pe toți în ordinea înscrisă pe afiș, sperînd că deținînd roluri „principale" sau „secundare" nu se vor revolta pentru aparenta nediferențiere: Ion Muscă, Florin Măcelaru, Carmen Ionescu, Oana Albu-Birău, Tatiana Constantin, Romeo Tudor, Traian Pârlog, Gheorghe Birău, Constantin Ghenescu, Liviu Timuș, Avram Birău, Ion Murariu, Maria Filimon, Corneliu Dan Borcia, Cornel Nicoară.

Scenografia Iuliei Andra Bădulescu fără să imprime prin ea însăși un gînd anume spectacolului, a lăsat prin unica imagine creată un bun loc de desfășurare ambiguității subtil insinuate a reprezentației.

MIRUNA IONESCU

CRONICA

FAŢĂ CU KITSCH — UL

D'ALE CARNAVALULUI de I.L. Caragiale ● Studioul I.A.T.C. „I.L. Caragiale" ● Data premierei: 23 iunie 1990 ● Clasa prof. univ. Ion Cojar, prof. asoc. Leopoldina Bălănuţă ● Regia: Ion Cojar ● Decoruri: Eva Szantai ● Costume: Andra Iulia Bădulescu ● Distribuţia: Alexandru Bindea (Pampon), Ştefan Bănică jr. (Nae Girimea), Adrian Vilcu (Iordache), Adrian Ciobanu (Crăcănel), Dan Profiroiu, Liviu Pancu (Catindatul), Oana Ioachim, Ruxandra Enescu (Miţa Baston), Lamia Beligan, Erika Băieşu (Didina Mazu), George Petcu (Ipistatul), Bogdan Vodă (Chelnerul, Un lăutar).

„Totul e de o trivialitate şi de o cruditate, care l-ar face pe însuşi Zola să cadă în extaz de plăcere" — „L'Indépendance Roumaine", aprilie 1885.

În iunie 1990, „în extaz de plăcere" s-a aflat „căzută" doar o infantilă galerie feminină...

Dacă la premiera absolută, inaugurarea iluminatului electric al scenei a contribuit la degradarea reprezentaţiei, dînd apă la moară detractorilor, acum, la aproape un secol distanţă, Istoria trăită nemijlocit a comprimat timpul de pregătire al spectacolului, dar n-a stimulat defel o lectură actuală ce se impunea: vivisecţia mistificării — laitmotiv şi metonimie globală a farsei caragialene de valoare şi valabilitate universală. Au fost astfel ratate virtuale momente de substanţială persiflare, cum ar fi relatarea poveştii abonamentului „cu cîntec" sau cacialmaua portabacului cu muzică, succesivele tratative de „administrare" a amorului sau facila schimbare a identităţii. Chiar fiecare personaj poartă cu sine alegoria mistificării închipuind o ierarhie a trădării sincerităţii, onestităţii, seriozităţii, loialităţii, fidelităţii, legalităţii, iubirii, adevărului.

Graba nu are cum scuza totala criză de idei scenice atît la nivelul viziunii regizorale, cît şi la nivelul interpretării: s-a pornit la drum fără să se stabilească un scop şi, în funcţie de el, o modalitate stilistică de transfigurare. Totul se petrece într-un cadru scenografic improvizat, „amatoristic", insistîndu-se pe gesticulaţia abundentă, dar lipsită de semnificaţie.

Făcînd dublă figuraţie (un chelner, un lăutar), Bogdan Vodă concentrează în privire şi atitudine, pe alocuri, cîte o expresie logică pentru scena respectivă. În rolul Ipistatului, George Petcu, descins direct din **Clovnii** lui Mălaimare, nu izbuteşte aici decît o „prestare de serviciu". Liviu Pancu (anul III) se află în schimb serios angajat în descifrarea personajului său, Catindatul, pe care-l construieşte gravitînd între derizoriu şi patetic, obedienţă şi frondă. De asemenea, Adrian Ciobanu, interpretul unui Crăcănel, propune un personaj convingător, imaginîndu-l debil nu numai fizic, ci şi psihic, urmare a unui orgoliu exacerbat dublat de o voluptate a martirajului. Tocmai într-un rol mai consistent, Adrian Vîlcu se dovedeşte neglijent în compoziţie, nedescoperind o raţiune scenică, o motivaţie interioară cît de cît originală personajului său, Iordache, ipotetic factotum al intrigii. Lamia Beligan nu reuşeşte să fie o „contrastantă" Didina, potenţialul de incitantă feminitate fiindu-i întrezărit doar prin cîteva... ochiade. Nu la primul contre-emploi, Oana Ioachim şi-a mobilizat toate resursele temperamentale pentru a o aduce la rampă pe năbădăioasa Miţa Baston, dar, într-o evoluţie uşor haotică, are abia sporadice clipe de înflăcărare senzuală. Ştefan Bănică jr. la confruntarea cu Nae Girimea, şi-a asezonat şarmul propriu cu... briantină şi, în virtutea aceleiaşi generale penurii de imaginaţie, ajunge să-şi imite tatăl în faimoasele sale „poze" de fante imbatabil. Cam apatic, cam „fantomatic" (cum îl arată costumul de carnaval — sic), Alexandru Bindea, mai „vechi" absolvent, în loc să-şi fi aflat singur un traiect scenic viabil, onorabil (lucru de care este capabil căci a demonstrat-o nu o dată), recurge la un joc pasiv, înviorat de cîteva găselniţe discutabile (una de-a dreptul obscenă).

Am putea bănui că a pretinde astăzi unor absolvenţi ai unui institut ce aspiră la titulatura de Academie de artă să facă dovada că au luat cunoştinţă în mod profitabil de exegeza scenică şi literară a operei clasicului dramaturgiei naţionale înseamnă prea mult! Deşi — de exemplu — un articol al lui G. Călinescu, „Domina bona", i-ar fi plasat cu siguranţă pe orbita postmodernismului en vogue, iar un eseu ca „Marea trăncăneală" al lui Mircea Iorgulescu le-ar fi prins bine nu numai în cariera teatrală, ci şi în viaţa particulară. Aşa cum cartea relativ recentă a lui Ştefan Cazimir, „I.L. Caragiale faţă cu kitschul", i-ar fi salvat de pericolul dezagreabil de a cădea sub incidenţa a ceea ce, prin intermediul genialului comediograf, pretind, aspiră să incrimineze: kitschul estetic, kitschul moral.

IRINA COROIU

foto: dorin stanciu

Mihai Coadă, Mircea Albulescu, Dana Dembinski, Teodora Mareş

VICTIMELE AMBIŢIEI

VICTIMELE DATORIEI de **Eugen Ionescu** ● Teatrul „Toma Caragiu" din Ploieşti ● Data premierei: 5 mai 1990 ● Regia şi scenografia: Mircea Albulescu ● Colaboratoare la realizarea costumelor: Lavinia Mirşu ● Traducerea: Marcel Aderca ● Distribuţia: Mihai Coadă (Choubert), Dana Dembinski (Madeleine), Adrian Titieni (Poliţistul), Mircea Albulescu (Nicolas d'Eu), Teodora Mareş (Doamna).

Într-un studiu preţios mai ales pentru sistematizări şi sintetizări, publicat în deschiderea ediţiei de teatru „Eugen Ionescu — **Cîntăreaţa cheală**" (BPT, 1970), Gelu Ionescu observă, în dramaturgia ilustrului său omonim, existenţa unui „scenariu", detectabil în toate piesele şi presupunînd cîteva etape obligatorii — „agresiunea", „debarasarea" (mai exact, încercarea de debarasare) şi „supunerea". În urma parcurgerii inexorabile a acestor etape se petrece înghiţirea personajului, oricare ar fi el, de către „mecanism", un fel de Moloh nu atît crud ori cinic, cît imanent şi indiferent. Cine sau ce este acest mecanism contează prea puţin; societatea, divinitatea, cosmosul — iată tot atîtea interpretări posibile. Cît despre personajul menit agresării şi apoi supunerii, el este omul ca individ susceptibil nu de a gîndi „altfel" (căci nu există vreun termen de referinţă), ci de a gîndi în general. Ipoteza e cu atît mai tentantă cu cît este lesne demonstrabilă, ca, de altfel, atîtea altele emise în legătură cu opera dramaturgului. Oricum, în cazul piesei **Victimele datoriei** ea funcţionează şi se arată chiar fertilă; lucru important, căci lucrarea este una dintre cele mai dificile ale lui Eugen Ionescu. Nu şi dintre cele mai frumoase însă, pentru că aglomerarea excesivă a feluritelor niveluri temporale (şi spaţiale) ale acţiunii şi a feluritelor componente biologice, psihologice, afective etc. ale personajelor lipseşte piesa de coerenţa interioară de care nici teatrul absurdului nu se poate dispensa. (Ori mai ales teatrul absurdului.) E drept, autorul ne previne, într-o frază mult mai adevărată decît poate părea, că „Toate piesele care au fost scrise, din antichitate pînă în zilele noastre, n-au fost niciodată decît poliţiste", dar intriga poliţistă are şi ea regulile ei, printre care şi aceea că scriitorul nu trebuie niciodată să-l încurce pe cititor peste măsură. Or, povestea lui Choubert, un om obişnuit care, obligat de un Poliţist mereu mai agresiv să-şi amintească detalii despre un anume „Mallot cu un singur t", traversează pe rînd vîrste şi ipostaze felurite intrînd, în consecinţă, în alte felurite relaţii cu cei din jur, este — să recunoaştem — o poveste nu tocmai lesne de priceput. Şi nici de îndrăgit. Piesa are însă pasaje de fascinantă poezie şi intensitate dramatică, precum şi cel puţin trei roluri foarte generoase.

Acestea au fost, probabil, motivele care l-au determinat pe actorul Mircea Albulescu să-şi aleagă acest text pentru debutul (după ştiinţa mea) în două meserii deodată: cea de regizor şi cea de scenograf. Ambiţia este, desigur, cît se poate de nobilă; nu la fel e însă şi concretizarea ei pe scenă. Dintre toate modalităţile posibile de „citire" a piesei, proaspătul regizor a ales-o (instinctiv, e de presupus) pe aceea oferită de bogata sa experienţă de pînă acum ca actor; el a descifrat, adică, atent şi conştiincios, precum într-o lectură la masă, nuanţele replicilor, îndrumîndu-şi interpreţii către intonaţii şi accente corect plasate. Tot ceea ce se află însă dincolo de replici, în adîncul cuvintelor sau mult deasupra lor sau

TEATRU CA LA PODU' GRANT

TANGO de Slawomir Mrożek ● Teatrul Giuleşti ● Data premierei: 5 iulie 1990 ● Regia: Laurian Oniga ● Decoruri: Florin Rain, Petru Rogojină ● Costume: Oana Tofan ● Distribuţia: Mircea Constantinescu (Arthur), Mugur Arvunescu (Stomil), Angela Ioan (Eleonora), Jeanine Stavarache (Eugenia), Nicolae Urs (Eugeniusz), Iuliana Ciugulea (Ala), Mircea N. Creţu (Edek).

poate în jurul lor, gîndul, ideea, intuiţia, revelaţia, a rămas perfect impermeabil pentru demersul regizoral. De aceea, spectacolul pare lung, este plicticos şi, la urma urmei, nu spune nimic altceva decît că Dana Dembinski se vădeşte mai mult decît o „speranţă", că e o actriţă aproape formată, cu mobilitate interioară şi exterioară, cu înclinaţii notabile spre partiturile bogate în dramatism; o supraveghere mai atentă a emisiei vocale i-ar completa convingătoarea „prezenţă" scenică. Mai degrabă în jurul Danei Dembinski decît alături de ea evoluează, decent, dar fără nici un pic de relief, Mihai Coadă şi Adrian Titieni. Din punct de vedere interpretativ, Mircea Albulescu şi-a respectat, fără îndoială, indicaţiile regizorale, apărînd frapant (la propriu şi la figurat) în chip de bătrîn filosof vagabond (sau aşa ceva), dar părînd că vine din altă piesă. Teodora Mareş a tăcut util şi graţios într-un scaun cu rotile (simbolizînd, pesemne, absurdul).

Spectacolul teatrului ploieştean ne-a reconfirmat opinia că profesionalitatea nu-i un lucru chiar atît de mărunt pe cît cred unii şi că ea merită din plin respectul nostru. Cînd e cazul.

ALICE GEORGESCU

Printre teatrele care au mers din rău în mai rău, în ultima vreme, pînă la revoluţie dar şi după, incluzînd deci în întregime stagiunea '89-'90, se află şi Teatrul Giuleşti. Cît de bun va fi noul director, Vlad Mugur, urmează a se vedea abia din stagiunea '90-'91. În orice caz, sarcina lui nu e deloc uşoară, „moştenind" un teatru degradat, de la starea de funcţionalitate a clădirilor la starea trupei şi mai ales a stilului de joc care-o defineşte. Cîndva, nu cu foarte mulţi ani în urmă, Giuleştiul era unul dintre cele mai bune teatre din Capitală, aici producîndu-se spectacole remarcabile, semnate chiar de regizorii de atunci ai teatrului : Alexa Visarion, Tudor Măräscu, Dinu Cernescu. Ce s-a întîmplat şi cine poartă vina are acum mai puţină importanţă. Certe este că s-a ajuns la o gravă pervertire a **gustului** pentru teatru, proliferarea dramoletelor larmoaiante şi a melodramelor eticiste ajungînd să dea tonul reprezentaţiilor şi să-şi subordoneze „stilistic" orice titlu, de la **Regele Lear** la **Pescăruşul** lui Cehov. S-au „stricat" nu numai actorii, ci „s-a stricat" şi publicul teatrului, dornic acum să-şi scoată cît mai repede batista pentru a lăcrima în voie la abundenţa loviturilor de teatru şi a celorlalte nefericiri de pe scenă. Mai mult, se poate vorbi pînă la un punct chiar de o evidentă de-profesionalizare a trupei, mulţi actori ajungînd să vorbească fără să se audă, cu o pronunţie deficitară şi o frazare stradală, pînă şi impostaţia corectă a vocii fiind o raritate. Asta, ca să nu mai vorbim de cîrligele de tot soiul, propagînd cu obstinaţie **mitocănia**, printr-o activitate de bine de rău totuşi stipendiată, nu pentru altceva decît pentru **cultivarea** publicului!

Că s-a ajuns într-adevăr pînă aici ne-o dovedeşte cu prisosinţă şi ultima premieră a stagiunii trecute, jucată la sala de la Podul Grant, dar parcă şi acolo prea în centru pentru oferta spectacolului. Şi cînd te gîndeşti că era vorba despre una dintre cele mai bine scrise şi mai actuale parabole ale dramaturgiei moderne, jucată cu mare succes nu numai în străinătate, ci şi la noi în ţară: **Tango**-ul lui Mrożek. Cu această piesă teatrul românesc înregistrează, în ultimii 25 de ani, cel puţin 4 spectacole de referinţă: primul, şi cel mai important, deschizînd fericit seria, a fost creat de Radu Penciulescu la Teatrul Mic în 1968; Alexandru Colpacci n-a rămas mai prejos, în 1979, prin terifiantul său spectacol de la secţia maghiară a Teatrului de Stat din Oradea; cîtuşi de puţin complexat, pe atunci foarte tînărul Cristian Hadjiculea dă, la rîndu-i, în 1978, unul dintre cele mai valoroase spectacole din ultimele decenii ale Naţionalului ieşean; în sfîrşit, un alt regizor de incontestabil talent, Tompa Gabor, oferă o reprezentaţie de neuitat la Studioul „Casandra" al IATC, în 1982, cu Petrică Nicolae în Edek. La Teatrul Mic personajul fusese interpretat de Octavian Cotescu; la Oradea, de Tecsi Sandor; la Iaşi, de Sergiu Tudose.

Foarte inegal, chiar contrariant prin diferenţele valorice şi de coerenţă logică de la un spectacol la altul, Laurian Oniga nu e un regizor netalentat. Dimpotrivă. Are o fantezie bogată, (nu şi strunită adecvat întotdeauna), are o încrîncenare (salutară) pentru impunerea unei descifrări contemporane a sensurilor textului, vădeşte o certă apetenţă pentru valorile metaforice ale cadrului plastic, definindu-şi în general montările ca viziuni regizoral-scenografice moderne, percutante, chiar cînd nu eşti de acord cu ele pînă la capăt. Ei bine, nimic sau aproape nimic din toate acestea, în spectacolul de la Podul Grant. Un soi de „corectitudine" amatoristică, de casă de cultură cu cotizanţi semi-profesionalizaţi, dornici să se arate în public altfel decît în viaţa civilă (purtîndu-şi cu ostentaţie costumele şi toaletele, comportînd

și ele cîteva „găselnițe" fistichii), ne atrage fără să vrem atenția că sîntem totuși la Podul Grant, nu în altă parte. Merg mai departe și zic: s-ar putea, totuși, ca actorii să aibă „dreptatea" lor și să joace aici pentru un „anumit" gen de public. Dar, dacă ar fi să fie așa, ce nevoie aveau de **Tango**-ul lui Mrożek, cîtă vreme îl aveau gata lansat, chiar de ei, pe Sorin Holban?

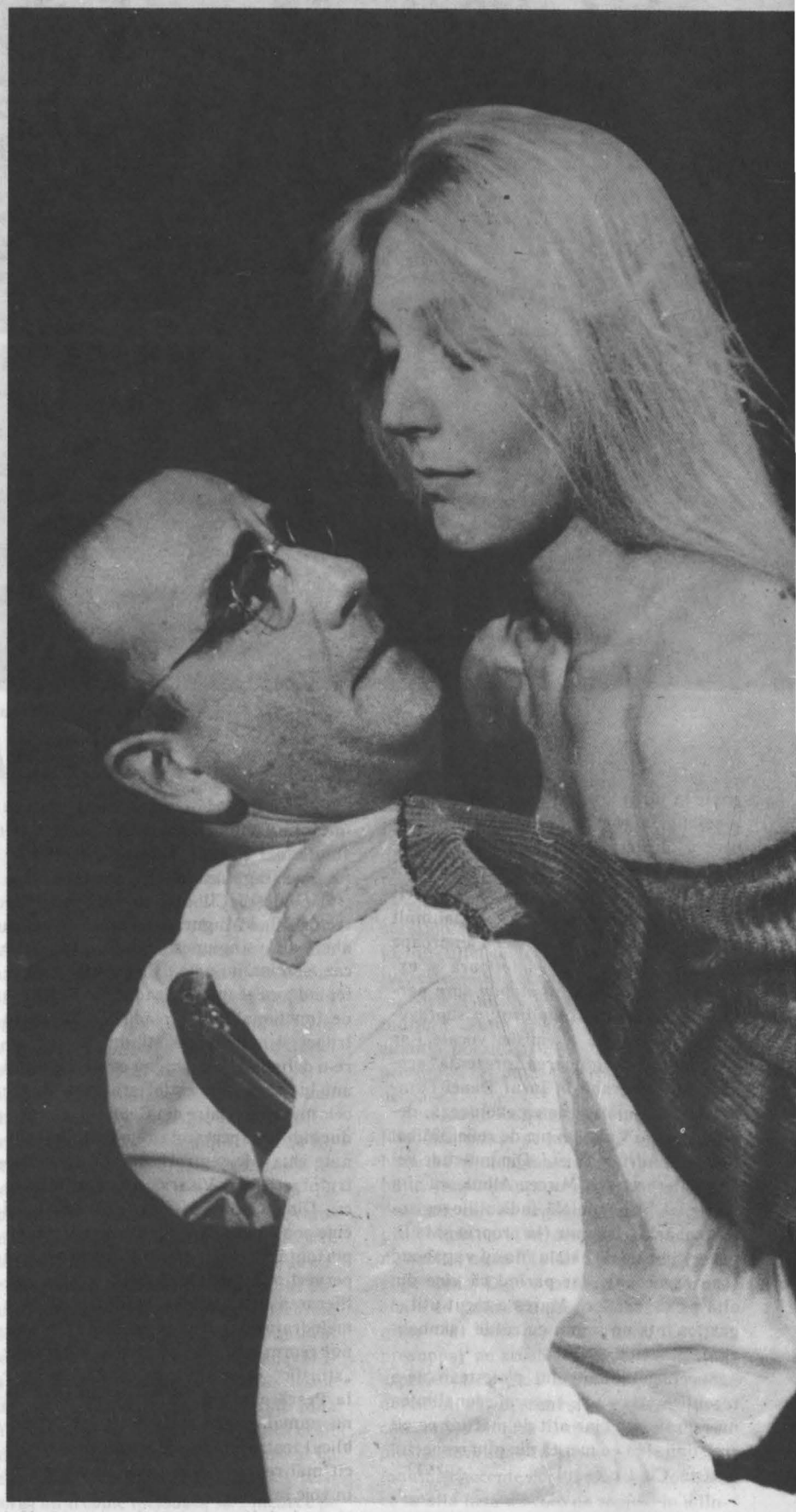
Regizorul nu s-a impus în fața trupei și n-a reușit să ni se impună în nici un fel prin acest spectacol bucureștean. A și pornit la drum cu o distribuție de încropeală, doar Mircea Nicolae Crețu în Edek și Nicolae Urs în bunicul Eugeniusz părînd indicați pentru rolurile în cestiune. Nu se poate să nu-și fi dat seama că Mugur Arvunescu poate fi orice altceva decît actorul în stare să-l joace pe Stomil, că Iuliana Ciugulea, în rochia ei albă de mireasă, e o Ala la fel de „albă" la premieră ca și la prima lectură la masă, că Mircea Constantinescu o fi poate bun pentru August-prostul în clovneriile lui Mihai Mălaimare, dar nu și pentru dificilul rol al lui Arthur, care, interpretat exterior, poate duce toată șandramaua de rîpă. Ceea ce s-a și întîmplat, la operațiune mai dîndu-și concursul, în grade diferite, Jeanine Stavarache (bunica Cornelia) și Angela Ioan (Eleonora).

Nu costumele (Oana Tofan) sînt urîte, ci ostentația cu care sînt purtate e de prost gust, chiar pentru condiția (simbolică) a personajelor. Cît despre decoruri, semnate de doi autori (Florin Rain și Petru Rogojină) ne mulțumim să spunem că ele aparțin de fapt lui Dumitru Georgescu, care a creat ușile pentru ceea ce s-a numit, à la Giulești, **Solness, constructorul.** Mobilierul „de epocă", firește de la magazie, își dezvăluie sursa în ciuda dublei revendicări artistice.

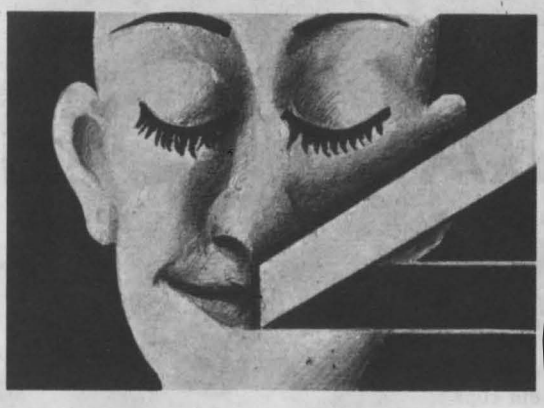
Ce rost ar avea să analizăm, în aceste condiții, cum a fost cutare interpret în cutare rol? Mai curînd, ca ardeleanul în fața girafei, ești tentat să exclami că „acest animal nu există!".

Dar dacă totuși există? Dar dacă teatru ca la Podu' Grant se face nu numai la Giulești ci și pe alte scene bucureștene? Ce-i de făcut? Să vedem răspunsurile noii stagiuni, începînd chiar cu Teatrul (care nu se va mai chema Giulești, ci) **Odeon.** O schimbare de nume, care sperăm să marcheze și o schimbare de **stil.** Fie deci ca, încă o dată, cele rele să se spele, cele bune să se-adune și, mai ales, vorba unui fost critic teatral, s-auzim numai de bine!

VICTOR PARHON



Mircea Constantinescu, Iuliana Ciugulea



BEȚIA DE CUVINTE

LIMBA DE TINICHEA

„Turtă dulce — panorame — tricoloruri — braga — baloane..."

CARAGIALE

Se pomenește foarte des, în ultimul timp, pe ton gros-batjocoritor, vehement-acuzator sau perfid-compătimitor, despre „limba de lemn". E o sintagmă pe care nu toată lumea o înțelege bine și o folosește la locul potrivit (neștiind, adică, de unde vine și ce definește ea exact), dar despre care oricine știe că înseamnă ceva „de rău". A folosi limba de lemn — ne-au învățat mulți oameni „de bine" — este un lucru la fel de rușinos ca și a recunoaște, să zicem, că ai făcut parte din P.C.R. nu fiindcă te-ar fi obligat cineva (cine?) ori fiindcă te-ar fi împins „sărăcia, și nevoile, și neamul" (de pildă, speranța într-o promovare mai rapidă și în sporul de salariu aferent), ci fiindcă s-a întîmplat să crezi — horribile dictu! — în respectiva ideologie. A folosi limba de lemn — ni se atrage atenția — este o deprindere ce marchează indubitabil apartenența la „nomenclatura" comunistă (cu variantele „neo" și „cripto"), pentru că limba de lemn reprezintă instrumentul predilect al propagandei regimurilor totalitare. Ea ar fi, scurt spus, un repertoriu limitat de noțiuni vehiculate pînă la suprasaturație, pînă la golirea de sens, rezultatul (dacă nu țelul) fiind acela de a-i transforma pe auditori (adesea, și pe oratori) în creaturi-robot inapte să-și utilizeze creierul propriu la altceva decît, cel mult, la reproducerea mecanică a acelorași noțiuni golite de sens.

Toate acestea sînt, din nefericire, adevărate, iar demontarea și anihilarea unui asemenea înfiorător mecanism — o operațiune salutară și salubritară. Tot din nefericire însă, putem constata că efectele limbii de lemn asupra psihologiei noastre se dovedesc mai profunde și mai durabile decît sînt (ori par) dispuși a crede înșiși medicii chemați (ori autodesemnați) să aplice tratamentul dezintoxicant. Căci limbajul adoptat de ei este, prea adesea, doar o altă varietate de limbă de lemn, nu mai puțin incriminabilă întrucît nu mai puțin periculoasă. Dacă auditoriul a învățat să recunoască limba de lemn clasică și să se apere de ea, nemaiascultînd-o, încă mult înainte de a fi aflat cum se numește, el nu e cîtuși de puțin imunizat împotriva proaspătului și luciosului ambalaj. În plus, acest sortiment de „organ" produce sunete de înălțime și amplitudine sporite. Iată astfel o nouă „limbă" — limba de tinichea. Am numit-o așa pentru că, asemenea trompetelor de bilci care încearcă să imite, maimuțărindu-l jalnic, sunetul curat al alămurilor din orchestra simfonică, ea încearcă să imite — uneori cu mai mult, alteori cu mai puțin succes, dar mereu cu egală obstinație — sonoritatea adevărului, a cinstei, a durerii, a bucuriei, a lucidității, a sincerității, a...

Sună oare altfel decît a tinichea ieftină concertul suflătorilor din extremele (stînga și dreapta) tarafului național atunci cînd intonează la tot pasul recviemuri deșănțate „sfinților martiri ai sfintei Revoluții"? Dar lamento-urile aproape zilnice pe tema „pericolelor ce pîndesc" (tot din cele două laturi) „tînăra noastră democrație" (cu soluțiile de rezervă „fragila" și „firava noastră" etc.)? Dar imnurile (sau imnele?) „închinate", cînd dintr-o parte, cînd din cealaltă, „oamenilor de bine", „oamenilor de suflet", „cugetelor curate", „conștiințelor nepătate", „eroicului nostru tineret", „eroicilor noștri truditori ai..." (ogoarelor, subteranelor, literelor, cifrelor — și înșiruirea e fără de sfîrșit, ca și coloana „marelui nostru sculptor și compatriot")? Dar recitativele, executate de preferință într-un fortissimo sumbru, despre „manipularea", „manevrarea", „dezinformarea", „deghizarea în purtători de cuvînt" („a" și „ai" cui? POPORULUI, vezi bine!)? Dar ariile cu care bisează și trisează (ori trișează?) feluriți tenori și soprane — cînd lirici, cînd dramatici, cînd de coloratură variabilă — la aplauze și chemări la rampă regizate sau doar de ei auzite? Piesa de rezistență rămîne „Aria calomniei", însă au cîștigat în popularitate și aria „disperării", aria „dezamăgirii", aria „resemnării", aria „amărăciunii", ca să nu mai vorbim de aria „suspiciunii". (Ați observat cum se pronunță de cîtva timp acest cuvînt? Suspi-ci-u-ne, cu un u lung și tandru ce procură, pesemne, rostitorilor voluptăți acustice speciale.) Dar marșurile triumfale dedicate „bravilor noștri apărători", „vitejilor noștri salvatori" — „trup din trupul țării și suflet din sufletul ei"? Dar cîntecele de leagăn cu „adeziunea amplă" și „consensul larg"? Dar bocetele cu „minoritatea oprimată" și „libertatea amenințată"? Dar...

Dar să lăsăm „marea familie a țării" și să privim puțin la mica familie a teatrului, nici ea scutită (și de ce ar fi?) de sunetul calp al limbii de tinichea. Aici, laitmotivul „luărilor de poziție" îl constituie cenzura (prerevoluționară, desigur) și mișeliile ei. Că a existat o cenzură — absurdă uneori, grotescă deseori și stupidă întotdeauna — și că ea a făcut mult rău teatrului este un adevăr, cum se zice, axiomatic. Dar să-i auzi plîngîndu-se de „persecuțiile suferite" pe dramaturgi pe care scena „nu putea să-i mai încapă" cu produsele lor curajoase și nonconformiste în care, după trei anecdote despre cupiditatea chelnerilor, malversațiunile ICRAL-ului ori lipsa din comerț a ciorapilor de damă, eram asigurați, prin glasul unui membru de partid onest (de obicei intelectual tehnic, spre a se întări alianța dintre clase și pături), că de fapt totul e bine, frumos, etic și echitabil... Dar să-i auzi psalmodiind despre „viziunile amputate" pe regizori care vinau compunerile unor activiști „cu chemare literară" spre a împușca o asistență de regie la un teatru bucureștean ori o bursă de o lună la Bazargic... Dar să-i auzi lăudîndu-se cu a lor „fermă opoziție" la opacitatea cenzurii pe critici care nu aveau nici măcar o poziție fermă în apărarea valorilor adevărate, care nu pomeneau o vorbă despre piesele mari ale unor autori măgulindu-le în schimb abilitatea vădită în exercițiile de stil în gamă minoră, care înălțau ori dărîmau un director de scenă în funcție de numărul de stele al directorului de teatru... Dar...

Dar să fim optimiști! În definitiv, tinicheaua e mai puțin rezistentă decît lemnul.

ALICE GEORGESCU

ÎNSEMNĂRI CONTRADICTORII

Fiind pus în situaţia de a se adapta în permanenţă condiţiilor existenţiale, presiunilor socio-politice, şi în special (după cum remarca, la începutul acestui secol, eseistul şi filozoful Max Nordau) de a se supune „minciunilor convenţionale" ale civilizaţiei moderne, omul, contaminat de prefăcătorie şi laşitate, se vede constrins a-şi confecţiona măşti exterioare sau interioare, în spatele cărora, de voie sau de nevoie, se ascunde pe sine şi de sine.

Nedezvăluirea eului constituie, în viaţă, o formă de teatralitate, de care teatrul, tributar încă unor teorii rigide ale clasicismului, nu ţine seamă decit în mică măsură.

În teatrul vieţii, observăm cum intoleranţa ascunde slăbiciune şi nesiguranţă, timiditatea maschează pornirile violente, zîmbetul ascunde deseori şiretenia. Cinstitul Iago este un argument şi un avertisment in acest sens.

Pe scenă, actorul păcătuieşte, ades, simţind în permanenţă nevoia să se dezvăluie dintru inceput, căci, subliniind „unitatea caracterului" şi esenţa personajului, se neglijează faptul că în viaţă nu e deloc uşor să descoperi tot ceea ce se află în spatele aparenţelor. Acest conflict dintre fond şi formă justifică întrucîtva o mai veche afirmaţie a lui Eugen Ionescu, care susţinea că mai toate capodoperele dramaturgiei au o structură poliţistă şi o mare doză de suspans. Această idee mi se pare a sublinia importanţa neprevăzutului in acţiune şi comportament, atit în construcţia dramatică, cît şi in arhitectura spectacolului. Descoperirea esenţei de către spectator, în urma unui proces care îl implică, conducindu-l treptat spre propriile-i concluzii, elimină plictiseala tezismului şi suficienţa didacticismului.

Căderea sau smulgerea măştilor marchează întotdeauna un deznodămînt ce nu trebuie confundat in mod obligatoriu cu o rezolvare.

5 octombrie 1989

Preconizat de poetul Mircea Dinescu, un „partid al timizilor" ar fi condamnat la o existenţă efemeră — căci din clipa în care, în mod firesc, va fi angrenat in lupta pentru putere, mi-e teamă că s-ar transforma pe nesimţite într-un „partid al obraznicilor". Această banală remarcă poate constitui fără îndoială „un subiect pentru o scurtă povestire" sau nucleul unei piese de teatru, pe cit de ridicole pe atît de triste, ba chiar înspăimîntătoare, în funcţie de opţiunea şi înclinaţiile autorului.

25 mai 1990

Acceptînd ideea că „ochii sînt oglinda sufletului" (fapt ce determină probabil, atît pe scenă cit şi în viaţă, accentuarea ochiului prin machiaj), am fi îndreptăţiţi să ajungem la concluzia că privirea — instrument de exteriorizare a sentimentelor — poate constitui unul din mijloacele de expresie hotărîtoare in arta actorului. Cu toate acestea, nu ne putem impiedica să observăm cum privirea rătăcită, languroasă sau aţintită ostentativ spre public, ca şi expresia „comicului" ce îşi roteşte ochii in toate direcţiile, nu izbuteşte să transmită decit un teribil vid interior.

În film, unde gros-planul are o funcţie deosebită, expresivitatea privirii cîştigă evident în importanţă şi elocvenţă.

Paradoxal, însă, marele actor Jean Gabin nu-şi ridica ochii spre aparatul de filmat decit citeva clipe într-un intreg film; şi, cu toate acestea, după cum remarca Jacques Fabbri în cartea sa „Être saltimbanque", spectatorii nu vorbesc decît de privirea lui Gabin, „deşi niciodată, nici un actor nu a fost atît de zgîrcit cu ochii săi".

De unde se poate deduce că, in artă, economia mijloacelor nu reduce, ci, dimpotrivă, poate amplifica expresivitatea.

27 februarie 1986

Personajul se naşte in actor atîta vreme cit acesta nu e steril, sămînţa rolului neputînd să încolţească decit pe un teren fertil sau fertilizat; fertilitatea actorului, ca şi a pămîntului, nu se poate baza doar pe proprietăţile iniţiale ale solului. Cultura actorului, ca şi a pămîntului, necesită o serie întreagă de lucrări de întreţinere şi îmbogăţire a predispoziţiilor sale naturale, precum şi existenţa sau crearea unui anumit climat. Cu alte cuvinte, îngropat într-un teren necultivat sau necultivabil, ori într-o zonă secetoasă, un sîmbure de talent se iroseşte sau se dezvoltă întîmplător, fără a da roade artistice.

2 iunie 1989

VALERIU MOISESCU

CIVILIZAȚIA IMAGINII

ILEANA COTRUBAŞ ÎN

Prezenţă reconfortantă, graţioasă, Ileana Cotrubaş povesteşte pe un ton cald, amical. A reuşit o carieră frumoasă, e familiarizată cu marile scene ale lumii: Paris, Zürich, München, Salzburg, Geneva, Opera House, Covent Garden, Staatsoper-Viena, Carnegie Hall-New York, a colaborat cu dirijori celebri. Sigură pe calităţile sale, a lucrat cu tenacitate şi dăruire, rămînînd permanent recunoscătoare şcolii româneşti care a format-o.

La proba susţinută la Academia de muzică din Viena, după absolvirea Conservatorului, uimeşte şi naşte nedumerire: ce vrea să mai înveţe, oare, de la noi? Ştia mult, dar ştia şi că trebuie să muncească în continuare. Se retrage în plină forţă vocală pentru că nu suportă ideea declinului. Anul 1990 este consacrat concertelor şi spectacolelor de adio. E conştientă de faptul că în România s-a suferit mult şi nu vine să dea sfaturi. Vrea să ajute şi să cînte pentru cei de acasă, cei care i-au urmărit cu afecţiune succesele.

■ Mă gîndesc să înfiinţez o şcoală de măiestrie interpretativă. În arta noastră contează enorm tehnica vocală, dar şi arta interpretării. Tinerii români pe care i-am întîlnit în străinătate mi s-au părut rigizi. Trebuie să ştii să-ţi asimilezi partitura şi să o dăruieşti publicului într-un mod percutant. Să ai în tine forţa şi plăcerea de a cînta, şi intuiţia aceea, ca totul să pară că izbucneşte din tine. Imaginaţia muzicală îţi dă forţă de expresie. Nimeni nu te poate învăţa cum trebuie să trăieşti, ci doar cum să realizezi tehnic acest lucru în scenă. Îi rog pe românii mei să mă aştepte cu răbdare o perioadă, să nu fac nimic, să fiu leneşă, să mă odihnesc şi să-mi revin. Apoi pornesc din nou şi voi lucra cu toţi cei care doresc acest lucru din Conservatoarele noastre din Bucureşti şi din provincie. Nu voi avea anume o clasă, ci voi colabora cu toţi ceilalţi profesori, pentru a-i profesionaliza pe tinerii noştri. În timpul ascensiunii lui Callas sau Tebaldi au fost mari dirijori de operă, maeştri care i-au iubit pe cîntăreţi şi, cunoscînd bine muzica, au ştiut să lucreze cu ei, să-i înveţe să frazeze, să-şi aleagă repertoriul. Aceşti maeştri s-au pierdut cu timpul. Din păcate, la ora actuală, în străinătate sînt foarte puţini de la care am putut învăţa.

□ **În ce măsură regizorii de teatru importanţi, care montează operă în lume, îi pot ajuta pe interpreţii de operă?**

■ Ar trebui în primul rînd să ştie foarte bine muzică de operă. Sigur că ei au o anume concepţie asupra spectacolului, dar trebuie să se priceapă şi la voci. Aceasta este de fapt treaba dirijorului. Din cauza acestei neştiinţe sînt multe înregistrări cu distribuţii greşite. Unii cîntăreţi sînt obligaţi să cînte partituri ce nu li se potrivesc. Este o mare greşeală, care are repercusiuni şi asupra spectacolului, dar îl marchează şi pe interpret. Regizorul de operă trebuie să colaboreze cu dirijorul, pentru a imprima spectacolului în general şi fiecărui interpret în parte expresivitate şi stil. Or, în momentul de faţă, dirijori de operă buni sînt mult mai puţini decît cei de muzică simfonică. Pentru mine, Carlos Kleiber a fost extraordinar. Am lucrat cu el un disc **Traviata** la Scala, un spectacol **Boema**, în care partener mi-a fost Pavarotti.

FIINȚEAZĂ O ȘCOALĂ

□ **În ce sens a fost extraordinar?**

■ Kleiber creează în fiecare seară o atmosferă imposibil de repetat și de povestit; o simți doar. El este acel maestru care transferă spectacolului inefabilul spiritului lui. A fost ca un impact între două fulgere. Mă impulsiona să dau pînă la limita la care simțeam că dacă aș fi murit n-ar fi fost păcat, dăruisem oamenilor totul. Arderea era totală și puteam trece liniștită în rai. Nu pot să vă explic ce a însemnat asta. Întîlnirea cu el m-a marcat și am raportat mereu totul la el. Am lucrat cu foarte mulți dirijori, dar raporturile noastre de muncă au fost altceva. O spun cu toată modestia.

□ **Ați realizat discuri cu Kleiber și cu alți dirijori. Sînteți adepta înregistrărilor?**

■ Nu, deloc. La început trebuia să le fac pentru reclamă. Dar pe mine mă obosesc. Întotdeauna prima mea probă este bună, pe urmă obosesc. Am o voce sensibilă. Alți cîntăreți reușesc tocmai invers. De exemplu, Placido Domingo are o rezistență nemaipomenită, și psihică și fizică. El la ora 10 înregistrează în studio, la 12 dă un interviu, după-amiază este la TV, iar seara are spectacol. Pe urmă merge cu prietenii la un restaurant și cîntă la pian. Dar el este un fenomen. În plus, este și un excelent partener.

□ **Lucru hotărîtor pentru calitatea relației scenice. Dintre partenerii dvs. care v-au stimulat și v-au fost aproape?**

■ Am avut întotdeauna norocul să-i aleg pe cei potriviți. De Domingo v-am vorbit. Pavarotti nu are mobilitatea lui Domingo, dar este un om generos și cald; lui îi datorez debutul meu la Scala. Debutasem cu el în **Boema**, la Chicago, și fusese un frumos succes al nostru. Cînd Mirena Freni s-a îmbolnăvit și nu a putut juca, Pavarotti m-a propus pe mine și în aceeași zi am avut spectacolul.

□ **Pentru că vorbeam despre măiestria interpretării în operă, cine credeți că a marcat esențial această evoluție în ultima perioadă?**

■ Maria Callas. A fost un monstru sacru și a plătit cu viața ei privată colosala ei forță artistică. A modificat arta interpretării, a schimbat atitudinea față de modul de a cînta. Am învățat multe de la ea, iar în ce mă privește am înțeles că nu trebuie să mizezi totul pe meserie, pentru că la sfîrșit rămîi singur.

□ **Întorcîndu-ne la planul dvs. de a preda lecții de măiestrie, cu ce vîrstă vreți să începeți?**

■ Am vrut să încep cu anul II de la Conservator, dar soțul meu m-a sfătuit să încep cu anul I și să-i formez pe tineri. Trebuie să încerc să le imprim o anume disciplină adecvată muncii noastre. Iată, au început să dispară vocile mari, și asta din cauza stresului, a ritmului de viață. Vocea este un instrument fragil și este strîns legată de starea artistului, de suflet, de imaginație. Or, dacă nu ai dormit bine noaptea, a doua zi nu poți cînta perfect, vocea nu-ți răspunde. Astăzi, cîntăreții au o viață foarte agitată: cîntă întîi un spectacol la Paris și în aceeași zi iau avionul spre America. Trăim într-un ritm foarte nervos și din cauza asta sîntem foarte violenți. De aceea îmi doresc puțină liniște.

LIANA COJOCARU

SERGIU ANGHEL

BUTO — O DRAMĂ A INTEGRĂRII

Se vorbeşte despre Buto (dansul tenebrelor) ca despre un „fenomen"; pe bună dreptate, pentru că apariţia lui a însemnat în acelaşi timp debutul unui fenomen social şi lansarea unui gen spectacular. Disocierile celor două aspecte sînt din această cauză dificile. Apare în jurul anilor '60, ca o reacţie de apărare prin artă a lumii marginale. Ca „opoziţie" artistică, Buto-ul vizează închistarea teatrului tradiţional japonez, în care meseria de actor, în unele genuri, este condiţionată... ereditar.

Cu ochii lor daţi peste cap, exhibînd o nuditate ce depăşeşte corporalitatea, părînd fiinţe al căror suflet este tras în afară ca interiorul unei mănuşi, cu degetele lor crispate de un impuls galvanic, dansatorii Buto sînt ecorşeele unui teatru de mişcare sau ale unui balet teatral născut în Japonia anilor '60.

Buto (Ankoku Buto) înseamnă „Dansul tenebrelor". Cele două caractere care formează cuvîntul desemnează lovirea pămîntului cu piciorul. Fondatorul mişcării, Tatsumi Hijikata, consideră că tenebrele se constituie într-un spaţiu ideal pentru existenţa luminii, un spaţiu numinos, conţinînd-o pe aceasta în germene, în esenţă.

Privit politic şi sociologic, fenomenul apărut în anii '60 coincide cu o deschidere a lumii negre, prima declaraţie a lumii a treia fiind făcută acum; o lume aflată în umbră devine conştientă de starea ei şi o afirmă. Tohoku (Japonia de nord), numită şi Tibetul japonez, este o astfel de lume. Multe din elementele Buto, vîntul pustiu, peisajul surrealist, vin din acest univers inclasabil, de limb exotic. Zengakuren (mişcarea de revoltă a studenţilor din anii '60) s-a apropiat de Buto şi de Hijikata deşi lucrările lui nu aveau un mesaj politic explicit. Acei takenokozoku (copiii bambusului), declasaţii cursei după o slujbă, agrementîndu-şi week end-urile sterile prin întruniri dansante în parcul Yoyoni din Tokyo, imitatori automatizaţi ai look-ului Elvis, s-au simţit atraşi de Buto ca de un magnet; umbre umane atrase de teatrul tenebrelor.

Dintr-o perspectivă psihologică, coincidenţa cu conceptul jungian al „umbrei" (depozitar al tendinţelor ireconciliabile ale subiectului) plasează demersul Buto în direcţia efortului de unificare a fiinţei printr-o permisivitate acordată tendinţelor obscure din om, a căror acceptare în totalul potenţialităţilor lor — negative şi pozitive — relativizează fiinţa umană fără a o submina. Prin fenomenul Buto, politicul, socialul, psihologicul apar'ca dimensiuni posibil de întrezărit în concomitenţa unei arte intuind semnele timpului. În acest dans al esenţelor, o enteleheia a stărilor în care se mişcă omul sub discursul temporal îşi face simţită dinamica în jocul umbrelor proiectate de dansatori în spaţiul Buto. Tema upanishadică a copacului a cărui multitudine de frunze nu face decît o singură umbră...

„În aceste dansuri ale grimaselor lente şi ale gesturilor contractate renasc la o dimensiune a trăirii vii frescele cele mai oribile ale scenelor de infern din secolul X japonez", remarcă Théo le Soualc'h (Théo le Souale'h, Erotisme du Japon, Pauvert, Voyries, 1978). În scenă, corpuri suspendate ca într-o măcelărie, ecorşee torturate, oscilante, grimase expresioniste, degete noduroase, articulaţii blocate de gută, ochi exorbitaţi pînă la albul mort, corpuri cu plăgi albe silonate de fire roşii de sînge coagulîndu-se în porozitatea unor texturi leprozice... Să vezi aici o prelungire a traumatismului Hiroşima ar fi naiv, reductor, la fel cu a vedea premoniţia unei noi Hiroşime.

Dacă n-ar exista fenomenul social-politic descris, perspectiva psihologică s-ar constitui într-un răspuns satisfăcător; un act de descensus ad inferos, o coborîre în Infern pentru a-l goli de conţinut. „Sufletul la suprafaţă", cum ar spune Nichita Stănescu, „de atita trăită neviaţă" a artistului provenit din suburbiile din Tokyo. Nu întîmplător Buto se afirmă încă de la început ca o mişcare antiniponă, repudiind o tradiţie care i se refuză. Această inacceptare a inacceptării îi împinge pe iniţiatorii Buto-ului în spaţiul culturii europene: Sade, tradus de poetul Tatsuhiko Shibusawa, Lautréamont, Breton. Alt pol, Nietzsche; apoi teatrul cruzimii al lui Artaud; apoi Georges Bataille. Toate aceste surse susţin climatul de familiaritate cu ideea morţii şi a infernurilor erotice consubstanţiale artei nipone.

Esenţa acestui eroic „Voyage sur la mer de nuit" (C.G. Yung, Psychologie et Alchimie, Buchet/Chastel, 1970, pag. 428), în căutarea plină de primejdii estetice, şi nu numai, a unui „centru" al fiinţei, rămîne însă — credem — alunecarea, aproape legică, din umbra societăţii în propria „umbră", pentru a-i rectifica acesteia, aici, minusul de lumină.

Fără subvenţii, apreciat mai mult în Occident decît în Japonia, fără o sală de repetiţii, Kazue Kobata povesteşte: „Graţie unui prieten am putut lucra dimineţile într-un templu Zen pentru o taxă modică. Puteam să lucrez cu condiţia să accept să fiu întrerupt de un călugăr care venea din cînd în cînd să se roage. Mai ales în perioada Obom (sărbătoarea morţilor), cînd era o activitate intensă. Adeseori îl ajutam pe călugăr (care era şi cineast) să mute urnele funerare. Iubeam perioada asta de contraste: morţii, călugărul cineast, grupul rock care venea la repetiţii, muzica electronică şi eu, dansînd în faţa statuilor lui Buddha din templu. Simţeam permanent integrarea imediată în mine a tuturor contrariilor".

SERGIU ANGHEL

PROBA PRIM — PLANULUI

Așa cum spui că te lași de fumat, de multe ori am decis în lunile din urmă s-o răresc și cu ziarele, și cu discuțiile, și cu televizorul, conștientă că la socoteala finală, care poate fi oricînd, tot cu volumele scrise mă prezint. Dar, ca orice intoxicat care și-a creat dependență, cum intru în casă apăs pe butonul aparatului și cu ochii ba la ecran, ba în ziar îmi trece timpul și adorm tîrziu, vinovată, cu gîndul că de mîine gata, orice-ar fi, mă voi așeza, după „Actualități", la masa de lucru, unde manuscrisul început anul trecut s-a pierdut sub teancuri de tipărituri.

De fapt, manuscrisul nu mă mai interesează deloc, viața a depășit cu mult, de la revoluție încoace, puterea mea de invenție, atît în privința personajelor, cît și a conflictelor — în toate categoriile, de la sublim la grotesc și de la farsa absurdă la tragedie, într-un amestec buimăcitor și absorbant față de care vechile mele preocupări mi se par derizorii. Am avut această înțelegere mai ales în fața televizorului.

Sigur, televizorul îți dă doar iluzia de participare, te indignezi sau te bucuri din afară, așa cum reacționează suporterul singur în camera lui la unison cu galeria de pe stadion, dar de cîte ori mă întorceam de la manifestație, din piețe, de la adunări, simțeam nevoia să confrunt ceea ce trăisem pe viu cu imaginea mediată, sau o luam invers, dinspre transmisie spre punctele fierbinți, într-o plasă de drumuri, sentimente și opțiuni avînd ca noduri aparatul obsedant.

Astfel, am privit atîta ecranul, încît mi s-a întîmplat să nu mai știu dacă am de-a face cu grupul *Divertis* (pe care l-aș fi votat bucuroasă) sau cu un partid „serios": niște venerabili propunînd să se introducă în școli pedeapsa corporală și să se interzică prin lege bărbile și minijupele; un imberb „om politic" cerînd din ochi aprobarea mamei pentru fiecare truism debitat; un universitar renumit pentru umorul său luîndu-și gluma în serios pînă la pierderea totală a hazului; anonimi căpătînd deodată nume grație camerei de luat vederi și, conștienți de acest lucru, căzînd pradă beției de cuvinte pînă la nonsens.

Și prim-planul necruțător — cît de puțini rezistă la proba aceasta! Într-un zîmbet voit cald transpare nuanța vicleană, într-o sclipire a ochilor — fanatismul, într-o crispare a gurii — dezamăgirea, într-o ridicare a sprîncenelor — autoritatea contrariată. Chiar dintre cei obișnuiți, prin specificul muncii lor, să se expună permanent și să-și controleze fizionomia — redactorii, prezentatorii programelor —, deși se străduiesc să fie firești, degajați și credibili, cu paharul cu apă sau nelipsita vază cu flori alături, cei mai mulți nu reușesc „să treacă ecranul", să facă priză directă cu noi. Cad la proba prim-planului, și asta nu e doar vina uzajului citirii albe sau al învățării pe dinafară a textului, într-o vreme cînd spontaneitatea și personalitatea erau interzise. Pur și simplu n-au charismă, nu sînt simpatici. Mă tot mir, privindu-i, ce misterioasă calitate mai e și asta, *telegenia,* ceva ce nu se lasă nicicum contrafăcut (unele persoane cunoscute de mult, pentru care aveam cele mai bune sentimente, văzute la televizor mi s-au revelat cu totul altfel, nu pentru ceea ce spuneau, ci pentru că nu le privisem niciodată chipurile atît de aproape și atît de lung).

S-ar cuveni să scriu aici despre piesele televizate, despre filme, despre marii actori posedînd acea calitate extraordinară de a fi ataşanți și firești în tot ce fac (of, Jean Gabin și Spencer Tracy, Simone Signoret și Ludmila Gurcenko, Toma Caragiu și Tamara Buciuceanu — de exemplu), dar viața posttotalitară a concurat dramaturgia și filmografia cu monologuri, dialoguri și piese întregi, cu cadre, secvențe și montaje de ciné-verité mult mai impresionante, cu personaje „apucate" și raisonneur-i, cu demagogi și suflete tari, cu parvenite suficiente și ingenue, cu scene de masă (femei soldați popor) și scene de proces în care „nimeni nu e vinovat" (?!), happening-uri, demascări, contestări și întoarceri de fii rătăcitori, inocența dostoievskian chinuită alternată cu nuduri sclipitoare zvîcnind ritmic.

Shocking Romania — în azilele de bătrîni, în satele sistematizate, la secția pruncilor bolnavi de SIDA și la secțiile de poliție, la punctele de frontieră, la Copșa Mică și iarăși clipuri cu coapse nărăvașe și busturi de efebi, totul înecat în vorbe, texte, comunicate și sfeștanii. Suprasolicitată, buimacă, incoerentă, ajunsesem să mă bucur cînd se anunța o piesă sau un film — două ore mă puteam odihni, îmi vedeam de treburile restante, pînă la Actualități, pînă la proces, pînă la ședința CPUN.

După alegeri, o stare de decompresie vecină cu mizantropia tinde să se instaleze și toxinele televizorului tot nu vor să se elimine. Amîn așezarea la masa de lucru, obsedată de personajul Brucan și personajul Voican, de variantele de scenarii la lovitura de stat și la „cine a tras", de sinuciderea lui Gică Popa și de Dincă la recurs, de consecvența cu sine a personajului Paleologu și de dramatica opțiune între a fi ministru și a-ți scrie opera, de „yesmen și sicofanți", de cum se poate trăi între tron și avion, între „metafizică și clitoris" (!) și cum se poate muri pentru un post privat de televiziune...

Cred că limpezirea tot de la literatură, teatru, film și muzică poate veni, acolo criteriile mele sentimentale, morale, estetice sînt operante. Dezintoxicarea de televizor prin televizor și de pagina de ziar prin cea de carte.

După cura de fotbal care schimbă pentru un timp subiectul discuțiilor și canalizează defulările spre fair-play, vom regăsi în sfîrșit disponibilitatea pentru jocul secund?

ADRIANA BITTEL

foto: adriana grand

DESIGN '90

Ar fi trebuit să încerc să scriu o cronică a expoziţiei Design '90. Am vizitat expoziţia de două ori. Am încercat să o privesc o dată cu ochii unui scenograf subiectiv, sperînd să descopăr aici elemente promiţătoare pentru un viitor decor al existenţei noastre, a doua oară cu ochii unui vizitator obiectiv. Impresia generală este una de un gri tern şi fad, accentuată fără îndoială şi de ideea nefericită a plafoanelor de pînză albă, care difuzează excesiv lumina pătrunsă prin luminatoarele plafonului. Partea de „graphic design", afişele, îmi pare a fi cea mai mare reuşită a expoziţiei. Rezultatele cele mai bune apar deci exact acolo unde demersul artistului designer nu a implicat colaborarea cu tehnologul industrial. A doua categorie de exponate, din sfera industrial design-ului, cuprinzînd aparatură, instrumente, un automobil „lăstun", o bicicletă etc., dau tonul general tern şi mediocru al expoziţiei. E posibil ca relaţia designer-tehnolog să fie cauza acestei situaţii. A treia categorie, cea a interior design-ului — unde erau de aşteptat înnoiri substanţiale vizînd „scenografia" locuinţei, a locului de muncă, a şcolii şi grădiniţelor de copii, întreg cadrul vieţii cotidiene — este cît se poate de palid reprezentată: o masă, un scaun, un serviciu de pahare, o tavă cu tacîmuri şi cîteva corpuri de iluminat modeste. Reprezentarea intervenţiei designer-ului în acest domeniu atît de vast şi de important, de care depinde în mare măsură atmosfera în care trăim şi tonusul nostru psihic, nu reflectă nici pe departe volumul şi calitatea a ceea ce este sau ar trebui să fie industria noastră de mobilă, sticlărie, ceramică, textile etc. În această sferă, divorţul între designer şi industrie este flagrant. (Poate divorţ nu e un termen propriu, el presupune o căsătorie anterioară; or, aici se pare că ea nu a avut loc.) Design-ul vestimentar este slab şi neinspirat prezentat. Îmbrăcămintea noastră „de gata", cu accesoriile ei, care se produce în sute de întreprinderi şi în milioane de exemplare, nu are, după cum apare în expoziţie, girul designer-ului. Care este diferenţa dintre un creator de modă şi un specialist în design vestimentar sau între un arhitect proiectant de mobilă şi un designer? Oricum, nu trebuie să-i deosebească faptul că produsele unuia se vînd în magazinele de stat şi ale celuilalt în magazinele Fondului Plastic. Design-ul ar fi astfel artificial despărţit de producţia de serie. Probabil că factorii de răspundere din industrie au în continuare o optică falsă în legătură cu estetica produselor. În mod nejustificat, desigur, de vreme ce aceiaşi factori patronează contracte mănoase cu parteneri străini; aceştia vin cu modelele lor, pe care industria noastră le execută exclusiv pentru export, în schimb piaţa noastră internă este invadată de urît, ca expresie a strategiei falimentare promovate de comunism. În reconsiderarea eficienţei industriei şi marketing-ului, design-ul produselor va juca un rol de primă mărime, îmi place mie să sper, cu un optimism nu ştiu cît de justificat.

Din expoziţie lipseşte o zonă extrem de importantă, aceea a ambalajelor. De la produsele alimentare pînă la cele electronice, în care este incorporat un înalt nivel de tehnicitate, aspectul ambalajului este cel care-l determină pe cumpărător să se apropie de obiect, pentru ca abia după aceea să ia cunoştinţă de destinaţia şi calităţile lui. Acest prim contact dintre cumpărător şi produs poate fi stimulator sau inhibator, în funcţie de design-ul ambalajului. Un aspect nu mai puţin însemnat este influenţa liniei şi culorilor ambalajelor asupra ambianţei din magazine şi a esteticii străzii.

Nu ştiu dacă expoziţia Design '90 nu ar fi trebuit să-şi propună o temă asemănătoare cu cea pe care şi-a propus-o expoziţia de arhitectură dedicată Bucureştiului. Un proces de demascare a kitsch-ului perioadei comuniste, un proces al uritului şi uniformităţii exasperante ar fi fost poate interesant pentru public, mai ales dacă ar fi prezentat prin contrast cîteva exemple de design de valoare.

DAN JITIANU

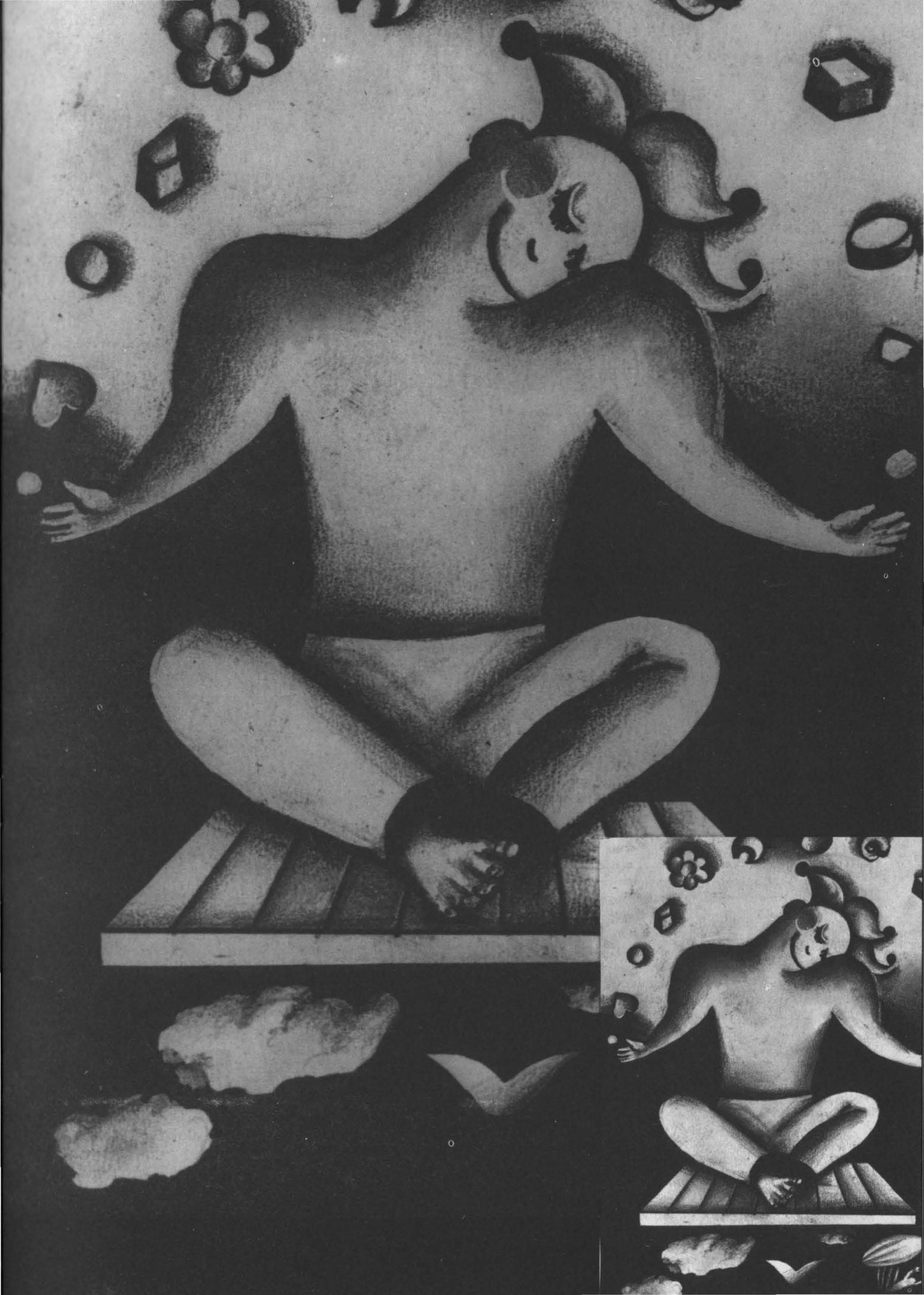
O EXPOZIȚIE COLECTIVĂ

Umblăm prin oraș pentru ca nu putem sta tot timpul acasă. Vrem, nu vrem, întîlnim oameni, case, copaci, automobile, frînturi de cer, de expresii, crîmpeie de imagini și sunete. Ele se adună, se suprapun, se anihilează sau compun ceea ce numim, generic și simplificator, **strada.** Pare cumva în firea lucrurilor, dar nu este: ea, strada, dă măsura lumii în care trăim, cît și a noastră, cea lăuntrică. Departe de a se exclude, cele două universuri sînt complementare. Și atunci cînd traversezi strada, atent sau mai puțin atent — ca să nu pronunțăm D. ferește (încă o măsură de prevedere, precauție, prudență etc. pentru o lume unde poți fi pocnit în cap fără prea multe explicații, „Ce te uiți, mă?", adică nimeni nu ne poate acuza că am pomenit de Dumnezeu, Dracu' sau Domnul, căci ne putem justifica imediat oferind în dar bobocul de cuvînt **dragoste!**), deci vorba **ne-atenție** ar conduce cu o vinovată directețe la ideea (nesănătoasă și periculoasă pentru orchestra multimilionară ce trompetește **Liniște** — vă mai aduceți aminte de acest cîntec de succes al mulțimii căscătoare la televiziune din anii '70?) de opoziție, ceea ce, să recunoaștem, devine cu totul antistatal, „Nu ne vindem țara!", sau antipartinic, „Noi muncim, nu gîndim!". Și, cum spuneam, dacă n-ar fi (tragic) nu s-ar povesti (haz de necaz), cînd traversezi **strada** ca un simplu **civis, civis** — așa face la plural = cei mulți, pare ciudat, nu?, cum să fie **unul** identic cu **multiplul!** — apare un alt **civis, civis,** cărunt și blînduț, cu frica nevestei (și a lui Coposu: „Asta o să ne taie pensiile!"), și te întreabă (dacă nu cumva strigă la alți oameni ai muncii, „Luați-l și pe ăsta! A zis că Eminescu a fost conservator!"), susurînd printre dinții lipsă: **Unde te uiți, domnule?** Iar tu, om cu frica lui D. (nu-i neapărată nevoie să crezi, e suficient să te arăți, eventual și la TV), îi zîmbești cu gingășie dacă întrebătorul arată precum dl. Mircea Sîntimbreanu sau îți poți permite să te faci că plouă, dacă preopinentul are candoarea figurii d-lui Marin Moraru. Bun, și ce-i cu asta? Adică este: cînd te apuci să înnegrești hîrtia albă, **unde te uiți, domnule?** Înainte, înapoi, în jur, în sus, în jos, la dreapta, la stînga, nici nu știi cum s-o apuci, că tot rău e și de bătaie nu scapi, „Las' că știm noi...", să privești în tine, la alții, să închizi ochii și să fredonezi „Treceți batalioane române Carpații" sau te faci că nu vezi nimic, să-ți păstrezi ochii întredeschiși și conștiința amorțită, „Pe mine nu mă interesează politica, domnule, eu sînt un om de bine și atît!", ce să faci cu ochiul, „Ești nebun, ă fost semnul electoral la PNȚ, taie, pune vederea!", dacă vrei să vezi cît mai exact ce se petrece cu tine și lumea din jur: o uriașă expoziție colectivă. Putem deslușì doar atîtea școli, „Nu da nume, nenorocitule!", atîtea formule sau preferințe. Pentru uz intern sau pentru vizitatori. Cum să mulțumim pe toată lumea? Dar, decît să ne luăm de gît, mai bine „un cîntec vesel să cîntăm", ca în prag de an nou, „Cu sănătate și fericire multă, Gogule!", ce frumos sună tangoul înfrățirii generale, gata să împurpureze obrajii vizitatorilor expoziției de care vorbeam.

Deci **de dragoste, de primăvară** și **flori,** cu recolte bogate, „Spune ceva și de Sînziene, că e voie...", voie bună, deci, — m-am întrebat nătîng de unde atîta apetență pentru droguri (?) cînd omul nostru tînjește pofticios după o berică și niscaiva mititei, grătărelul, entuziasm și vacanțe plăcute. Ce rost are să ne ciondănim: dacă tot au început... și trecut concediile? Dacă am întîmpinat — cum să nu mai întîmpinăm nimic, nici chiar așa! — primul 23 august liber. Liberi să sărbătorim (dumneavoastră la ce vă gîndiți? adică la ce vă duce gîndul? credeți că noi nu vrem să edificăm noua democrație? vă înșelați), cine nu știe, într-astă culturalicească republică — imperiu n-am apucat să devenim,, ce drăguț era Măria Sa Bokassa plimbîndu-se la Șosea pe unde Vodă Mavrogheni ieșea la spațir într-o caleașcă trasă de cerbi —, „Ce complici, domnule, lucrurile", „Ei, asta-i bună, autocontrolul muncitoresc, și nici ochelari nu mai folosesc!" — deci cine nu cunoaște ziua marii sărbători a zilei de naștere cînd tot poporul îi serbează, an de an, pe intelectualii noștri de frunte, în cap cu dramaturgul Paul Everac, caimacam de vîrstă al celor născuți pe 23 și 24 august, la care adăugăm numele prestigioase ale domnilor Mircea Iorgulescu, Andrei Pleșu — Ministrul Culturii, caftanul rămîne, ca și caftea-la, în memoria urmașilor — cît și a prietenului B. Elvin, critic teatral, eseist și romancier, și nu de azi de ieri, și atunci cum să nu lăcrimăm de emoție cînd tot poporul ieșit să se drogheze la iarbă verde cu fripturi și un șprit rece strigă la unison: **La Mulți Ani!** și **Mulți ani trăiască!** O minimă morală putem trage asupra autorității intelectuale într-o țară unde, pînă mai an, intelectualii cei mai numeroși erau considerați ...ofițerii. În sfîrșit. E mai sănătos, nu știi nimic, tu ai stat în casă și nici nu te interesează expozițiile din București, tu ești om serios, nu te pui cu toți derbedeii, las' că bine le-a făcut și la studenți, prea umblau cu părul mare și nasul pe sus, să-și bage mințile în buzunare dacă n-au avut destul cap unde să le înghesuie. Și, în acele zile de doliu al conștiințelor frămîntate— „Toți sîntem traumatizați...", mieuna vulpește un amic care e „neutru" dintotdeauna: ține cu cel mai tare! —, două expoziții la SIMEZA, una după alta, deja niște nume consacrate ale artei plastice românești contemporane: sculptorul **DINU RĂDULESCU** și pictorul **ION DUMITRIU.** Dar cum să te poți bucura de efervescența modelării plastice a lui Rădulescu sau de intuițiile cromatice ale lui Dumitriu, cînd ai sufletul otrăvit? La zece metri de sala de expoziție, o femeie este stîlcită în bătaie și concetățenii tăi — oare o fi fost vreunul care a intrat în expoziție? — aplaudă de parcă cei zece mii de defilatori au venit pentru vernisajul din Piața Victoriei. Cum să mai deslușești nuanțe și tonuri, forme și proporții, cînd prin tot orașul miroase a sînge și CAP sau PORTRET se asociază cu spart și desfigurat? Cum să scrii despre cafenelele de altădată, cînd tot **cafeniul** lașității și egoismului ne învrăjbește? „Cine te-a pus să ieși din casă? Dacă nu deschideai gura, nu păteai nimic...", meschinăria logicii formale și bandajele gipsate ale conștiințelor inerte. Prostia ridicîndu-și soclu din oportunism iar minciuna solidarizîndu-se cu reaua credință și interesul ultra-strict-personal.

Se poate trăi și fără examene de conștiință? Sigur că se poate, chiar dacă friptura va fi arsă și berea cam amară. Atunci expozițiile Bucureștiului devin adevărate grădini ale paradisului. Ce frumoasă era Sala Dalles „cu dărîmăturile alea", cîtă **morbidezza** lampedusiană, bine că au dărîmat și focarele astea de mizerie dintre Uranus și Sf. Vineri. Însorita **schöne** luna mai, cu rozmarin, cu Fritz Kreisler și alegerile din 20, care au consfințit victoria proletariatului asupra clasei muncitoare, indiferent de naționalitate, sex, vîrstă și categorie socială. Să ne trăiască și luna iunie, care a edificat vremurile noi, dacă dragoste nu e nimic nu mai rămîne în țară și se duce pe calea zîmbetelor libere ale d-lui George Marinescu, noua noastră Mona Lisă, oricum, mult mai puțin cunoscută pe meleagurile strămoșești. Mama, care era s-o ia „pe coajă" — tot ele, săracele, ne sfătuiesc să nu ne jucăm prea tare cu culorile. Nuanțele au devenit foarte importante, ori e roșie ori și mai roșie, altfel dai de Măgurele, adică Petrașcu, cu atîta negru și brun, devine suspect de mussolinian, iar Ciucurencu, cu griurile lui intense, cam miroase a puci legionar, știm noi mai bine cum vine și cu est-etica asta. Ce frumos se închegase sîngele pe o piatră din zidul Universității! Parcă era acel faimos roșu cardinal al lui Tiepolo și Veronese. Așa au trecut și luna mai și luna iunie și iulie cel cu arșiță și august cel cu arsuri și te tot întrebi: unde să te uiți cînd traversezi hîrtia albă, ce să vezi și ce să nu bagi în seamă? Ești și tu om, ai copii, neamuri, prieteni și interese, de ce să te pui de-a-ndoaselea cînd ei vor bucurii și sărbători și nu bătăi în cap sau în ușă „Deschideți!". Ai putea să stai pur și simplu, să nu te pui, să te o-pui degeaba și să-ți amărăști zilele și prietenii, mai bine scoți banii de la ciorap și-ți cumperi tablouri, să rămînă lumea cu gura căscată ca la o expoziție privată în Piața... Nțț!, nu e aia la care v-ați gîndit, de Matache e vorba, o minunată expoziție de produse îmbelșugate și agricole deschisă cu ocazia lui 23-24 august a.c. cînd lumea la umbră a așteptat berea **Libertatea** și a mîncat semințe de floarea soarelui, că și în '45 s-a votat **stîlpul** și a ieșit **soarele,** iar în 1990 sărbătorim centenarul florii soarelui lui Van Gogh, un artist tot atît de faimos ca și Van Basten, eu atîta am avut de spus, fraților, dacă nu e bine, nu vă supărați, mă duc singur și de bună voie să stau două săptămîni la Aninoasa, acolo unde a pictat și maestrul Petrașcu. Iar cînd termina un tablou spunea admiratorilor săi: Noroc bun! Și apoi urmau alte comenzi. Așa e omul nostru: iubitor de arte și meserii.

BEDROS HORASANGIAN



MARCEL IUREȘ
LA CURȚILE TEATRULUI

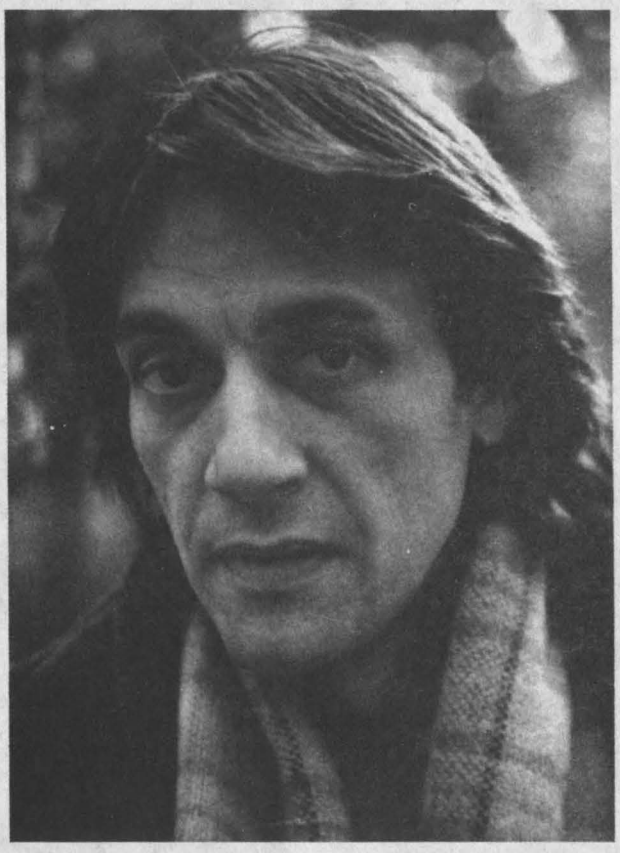


foto: dorin stanciu

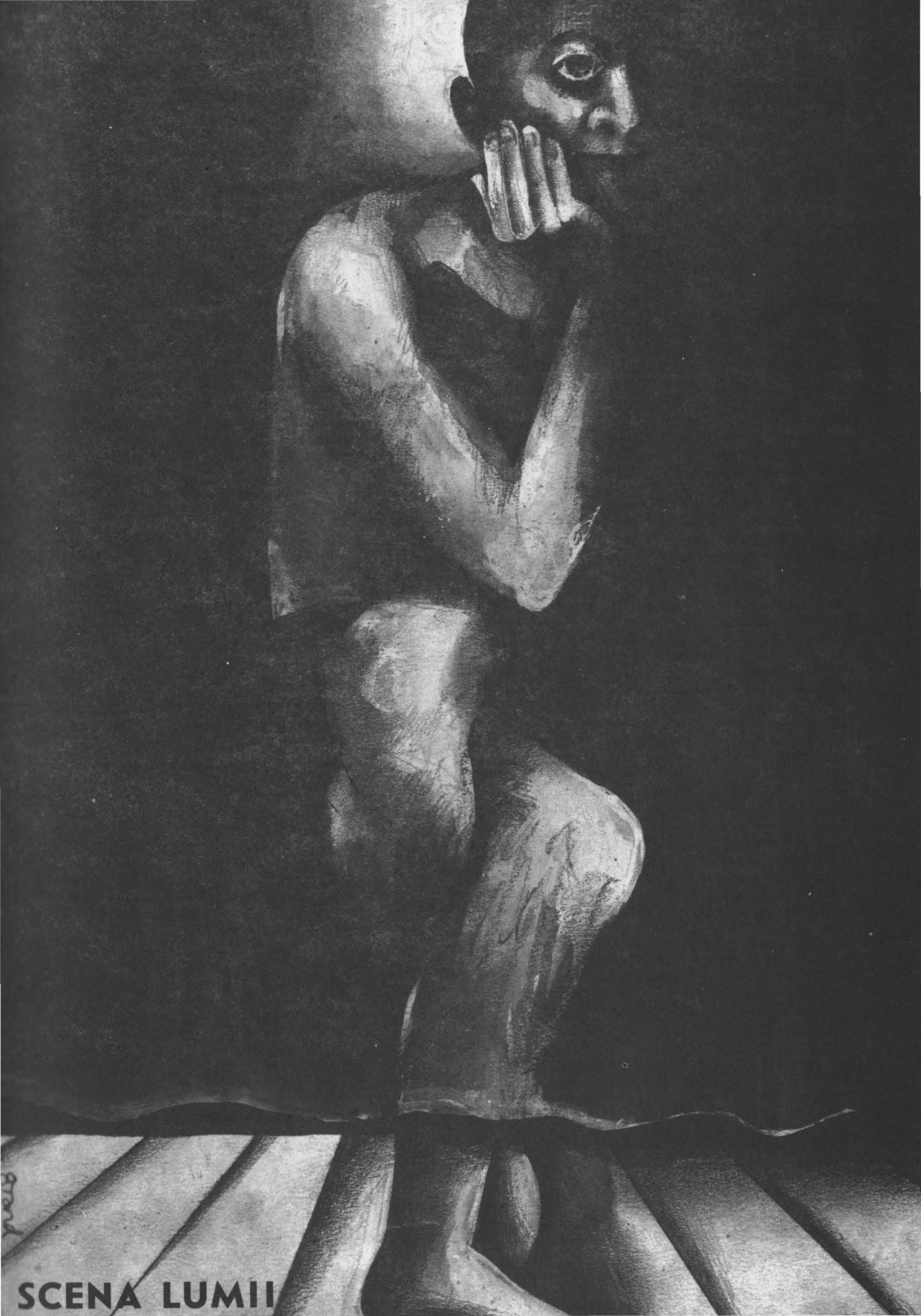
Marcel Iureș este solul unei tipologii renăscute în generația sa. El repune în circulație o rostire ușor afectată, pe care o anume mentalitate, o anume estetică, un anume repertoriu au aruncat-o la un moment dat în inoportunitate și pe care azi ne bucurăm să o regăsim, amintindu-ne de un Mihai Popescu, de o îndelungă tradiție păstrată doar pe discuri și benzi. Cuplată, această rostire, cu o fizionomie de acum și dintotdeauna, în acord cu deceniile nostalgice și impaciente, pasive și violente, paseist negatoare și nonșalant anticipative care se perindă pe lîngă noi, prin noi, o fizionomie cu două cute premature de amărăciune veche, cu două cute de prematură silă definitivă. Și cu o alură de june contemporan și etern, flegmatic, evaziv — eventual enigmatic, reticent — eventual sceptic. De june plimbînd și azi, cu convingerea de acum un veac, mode vestimentare și artistice, filozofice și ideologice de pe la Paris și de pe la Viena, polenizînd grațios periferiile imperiului european. O junime dacă nu cultă — citită, dacă nu citită — umblată, și dacă nici umblată, atunci dornică să umble, dornică să afle, să se lepede de provincialism. Pînă una alta, rostind ușor afectat, exprimîndu-se ușor căutat, încercînd să reabiliteze, chiar instinctiv, o civilizație urbană, bunuri cîștigate ale culturii, semne de funcționare a intelectului. Era firesc ca sofisticarea — pedantă sau degajată — a vorbirii să revină și în teatru, unde nu numai cerințele veridicității o recheamă. Conservată aproape muzeistic în teatrul englez sau francez, această rostire — să-i zicem clasică, să-i zicem desuetă? — a dat rezultate variabile dar și-a avut în permanență publicul. Și a păstrat teatrului statutul său de ordin cavaleresc și actorului, prestanța de oficiant, de magister ludi. E fără îndoială util ca actorul să poată vorbi ca omul de pe stradă, dar s-ar pierde unul din rosturile esențiale ale artei dacă actorul n-ar putea vorbi așa cum omul de pe stradă nu poate. Nu e prudent să-i fie sacrificat saltimbancului de tréteau actorul în coturni. Teatrul are deja o definiție, confirmată și reconfirmată de secolele istoriei sale, noi nu facem decît să brodăm pe ea culorile noastre. Mai bătrîni cu o experiență, ne aliniem tinerii pentru cursele cu miză mare, care nu le pot și nu ne pot plăcea mai puțin decît antecesorilor. Sînt competiții în care fiecare generație are ceva de spus, iar cea care nu este lăsată devine, fără șanse de recuperare, o generație de sacrificiu, o generație pierdută. Timpul actorului este cel al vieții sale și în acest cuprins trebuie concentrat demersul prioritar al explorării și elucidării talentului său particular, întru determinarea unicității sale.

Marcel Iureș face figură aparte în teatrul nostru de azi prin detalii altădată comune, prin particularități de stil altădată curente, frumos actualizate, pitorești ca o modă retro, dar și cu distincția, distanța, răceala dulcelui stil clasic, cu patimi eterate, trăiri distilate și comentariul lor strict supravegheat de codul numit bonton.

În Horațio din spectacolul lui Alexandru Tocilescu, Marcel Iureș este cu justețe un alter ego al lui Hamlet, este ceea ce ar fi fost Hamlet fără năpasta răzbunării tatălui — un etalon de echilibru și bun-simț, de măsură în toate — un lux pe care cei angrenați în crimă nu și-l mai puteau permite. Unic păstrător al unei nobile integrități, acest seraf putea fi didactic, anost sau exasperant, dacă n-ar fi fost compus cu inteligența și finețea de exprimare a unui actor în stare a-și selecta cu rigoare intlectuală un repertoriu de mijloace, menit să argumenteze cum că nu trebuie disprețuite calități ale spiritului ca eleganța, discreția, pudoarea. Marcel Iureș izbutește în Horațio, ca în mai toate rolurile făcute pînă acum, o reală și prin nimic forțată aducere în prezent a personajului, citit fără ezitare cu ochiul celui care gîndește azi, căutîndu-și termeni comuni cu ceva gîndit altădată. Și propune nu o variantă personală de interpretare, ci o variantă personală de concepție, în care poate atinge extremul modernism printr-o indefinită, fermecătoare desuetitudine.

Aparent la antipod, rolul din filmul lui Mircea Veroiu Să mori rănit din dragoste de viață, distribuire surprinzătoare dar verificîndu-și rafinamentul, este o performanță de subtilitate și expresivitate, impunînd un personaj sumar și ingrat, în spațiul unui medium adesea obliterant pentru personalitatea actorului, impunîndu-l prin aceeași forță a intelectualității abordării, deci numai aparent la antipod. Excelența acestei compoziții are și meritul de a-l smulge pe actor pericolului unui emploi ușor edulcorant, de tînăr de lume, cu fason romantic și fragilitate artistă. Dandismul, se știe, nu e neapărat camuflajul unei sărăcii interioare, dar teatrul, filmul, artele toate se hrănesc dintotdeauna și din pasiuni profund ineleganțe. Dintre care însă multe pot fi rostite cu distincție, chiar ușoară afectare, permise de regulile unui joc elaborat și binevenite în a reaminti ce fel anume de cultură este arta, în ce fel anume teatrul este cultură.

DOMINIC NICODIM


SCENA LUMII

REVOLUȚIONAREA TEATRULUI ?

Ce s-a intimplat şi ce se întîmplă în teatrul românesc? Care sînt articulaţiile sale europene? Primii 5-6 ani de guvernare a lui Ceauşescu erau, sau păreau a fi, o perioadă de liberalizare politică şi culturală. S-au creat spectacole importante de către regizori care sînt, azi, în mare măsură, regizori ai Europei şi ai lumii: Andrei Şerban, Liviu Ciulei, Lucian Pintilie, Radu Penciulescu, David Esrig, Lucian Giurchescu sau Vlad Mugur. Deschiderea scenei către spectacolele de anvergură europeană a determinat şi crearea unei literaturi dramatice de o factură nouă, sincronă dramaturgiei europene, pe temeiul unor tradiţii naţionale existente. Nu uităm că Eugen Ionescu este, ca origine şi ca spirit, scriitor român, chiar dacă şi-a scris piesele în limba franceză. După 1971, cînd, în ascensiunea sa spre puterea absolută, Ceauşescu a adoptat modelul asiatic (chinez şi nord-coreean), s-a produs o tentativă de blocare a sistemului cultural: spectacole oprite, piese interzise, autori şi regizori puşi la index, o cenzură aproape impenetrabilă. Războiul împotriva culturii nu a luat aspectele paroxistice ale genocidului cultural declanşat de fascism, cu arderi de cărţi în pieţe publice. A fost un război mascat, permanent, de hărţuială, evoluînd spre forme subtile, dar exercitînd o presiune din ce în ce mai mare asupra culturii. Unii regizori au fost nevoiţi să se expatrieze, alţii să lucreze numai în străinătate. Scriitorii care au refuzat să servească ideologia comunistă şi sloganul ei de esenţă fascistă „formarea omului nou", un echivalent al „supraomului" hitlerist, s-au retras într-o literatură de tip alegoric, parabolic sau fabulistic, încercînd să atace bazele filozofice şi etice ale sistemului totalitar, constituindu-se astfel o *cultură paralelă, alternativă,* străină şi opusă *culturii oficiale.* Generalii ideologiei ordonau: *aliniaţi-vă! implicaţi-vă!* Răspunsul celor mai valoroşi scriitori şi oameni de teatru a fost *nealinierea* şi *dezimplicarea.* Firește, au existat capitulări, firește, au existat compromisuri dureroase, după cum a existat şi un colaboraţionism ruşinos, practicat indeosebi de către mediocritatea artistică, oricînd gata să ocupe, prin impostură, un loc în ierarhia socială. O anume retragere din *realism* şi din aşa-zisa *actualitate* devenise necesară. Nu mi se pare că aceste piese *nerealiste* şi *neimplicate* şi-au epuizat, prin dispariţia dictaturii comuniste, sensurile active, deoarece produsul spiritual nu urmează legile uzurii fizice sau morale ale produsului material.

E nevoie de o revoluţie în teatru, în literatura dramatică şi în arta scenică? Aici intervine o problemă cu caracter mai general a artei din spaţiul est-european şi mai ales din cel românesc. Cum va arăta arta românească, arta teatrală în viitor? Este greu de prevăzut. Şi, poate, prematur pentru a detaşa consideraţii cît de cît serioase. Cert este că se va tinde spre o expresivitate directă, după atîţia ani de eforturi pentru a ocoli cenzura cu o mie de ochi. Dar, după opinia mea, nu va dispărea teatrul *indirect,* teatrul *nerealist,* cum cred unii comentatori, nu va dispărea teatrul absurd, teatrul suprarealist, teatrul fantastic. Pentru că acest teatru este expresia unei realităţi absurde, suprarealiste, fantastice. Nu cred în dispariţia alegoriei şi parabolei teatrale, fiindcă, la noi cel puţin, aceasta a devenit un *gen* care şi-a format un public. De altfel, genul *parabolei* îşi are originea în Biblie, fiind o formă de literatură moralistă. Acum, revenirea la moralism, la etică, mi se pare absolut necesară, într-o lume care a fost golită de orice morală. Tot astfel, nu cred în dispariţia interesului pentru teatrul absurd al lui Ionescu, Beckett, Pinter, Mrožek, întrucît el a fost expresia seismelor şi a revelaţiilor în gîndirea artistică de după al doilea război mondial. În definitiv, acest tip de teatru a reprezentat şi o reacţie faţă de înţepenirea şi dogmatizarea unor structuri sociale, morale, şi, desigur, artistice.

Imaginea unui *teatru european* nu găseşte teatrul românesc într-o ipostază izolată, într-o situaţie de nepregătire. Teatrul românesc a fost un teatru european chiar în cel mai sumbru context. Dacă a fost mai puţin cunoscut în Europa, din cauza politicii de izolare duse de regimul totalitar, el a fost totuşi un teatru sincron gîndirii şi practicii teatrale europene. A existat şi există, fără îndoială, o barieră lingvistică, limba română avînd o circulaţie mai restrînsă decît, să spunem, engleza, franceza sau germana. Aceasta nu mă va determina să cred însă că un teatru european va trebui să exileze *cuvîntul* de pe scenă, să devină un teatru exclusiv al *corporalităţii* non-textuale, pentru a realiza astfel o comunicare internaţională fără obstacole. Compatriotul nostru, importantul critic de teatru George Banu, vorbea recent despre nevoia regăsirii *cuvîntului* în teatru, despre restabilirea *importanţei textului.* Sînt întru totul de acord cu el. Nimic nu poate înlocui cuvîntul, care a fost la originea teatrului european, în Grecia antică. Dar cuvîntul a fost şi la originea lumii însăşi. Cuvîntul divin a născut personajele principale ale universului în care trăim şi pe care, în momentele noastre de orgoliu profesional, îl comparăm cu un imens teatru.

Un teatru fără graniţe, presupune nu numai o specificitate europeană, dar şi incorporarea elementelor de teatru asiatic sau african. Nu văd, însă, posibilitatea fiinţării unui teatru fără limite, căci limitele teatrului sînt în *el însuşi,* în, cum spunea Ion Barbu, *jocul secund,* care face ca imaginea teatrală să fie una *poetică,* şi nu o simplă reproducere a realităţii. Dacă nu am accepta existenţa coercitivă a *convenţiei* teatrale, ar trebui să acceptăm ideea că, de pildă, interpretul lui Hamlet este însuşi Hamlet.

DUMITRU SOLOMON

(Fragmente din intervenţia rostită la colocviul „Pentru un teatru fără frontiere" de la Taormina)

Ulrich Eckhardt

LEGILE PIEȚEI ȘI SPERANȚELE MULȚIMII

Sînt aproape două decenii de cînd viața culturală din Berlin-Vest se asociază cu numele lui Ulrich Eckhardt. Toate serbările internaționale, fie ca țin de literatură, teatru, muzică sau pictură, sînt gîndite, însuflețite de această personalitate caracterizată în primul rînd prin simțul valorii.

□ — **Cum vedeți viitorul teatrului în țările răsăritene?**

■ — Deocamdată toate aceste țări traversează nu numai o criză de public, dar și una de creație. Nu-i nevoie să numesc cauzele și nici să măsor gravitatea impasului. Problema de mîine este ca libertatea cucerită azi să nu fie plătită cu o artă comercială. Scriitorii și artiștii care, explicit sau implicit, au întreținut rezistența conștiințelor și care au fost, direct sau indirect, avangarda spectaculoaselor schimbări, au, cei dintîi, datoria să-și respecte prestigiul dobîndit în straturi întinse ale populației. Vreau să spun că nu trebuie să abdice de la criteriul calității, care coincide în artă cu spiritul critic. Punctul de vedere strict economic care vine din Occident nu are dreptul să neglijeze ceea ce a dovedit că poate fi teatrul ca factor de gîndire și solidaritate în condiții restrictive. Ar fi o mare pierdere dacă rentabilizarea societății ar fi însoțită de scăderea nivelului operelor, de diminuarea forței lor explozive. În cultură, cîteodată, pagubele dureroase nu se constată imediat și nu se consemnează în bilanțurile contabile: redresarea teatrului nu se va datora — după opinia mea — celor care s-au ținut aproape de curentele artistice apusene și care acceptă acum cu inima ușoară legile pieței. De altfel, o orînduire care vede ceva mai departe știe să profite de acea opoziție ce detectează din timp conflictele sau erorile riscînd să-i submineze structurile. Să nu ne facem iluzii. Nici la noi lucrurile nu sînt, din acest punct de vedere, perfecte. Deși autoritatea se străduiește să asculte și să-și însușească (uneori cu mai mult, alteori cu mai puțin elan) observațiile drastice împotriva banului și a puterii. Pe scurt, socot că energiile creatoare, care au nutrit ani de-a rîndul speranțele mulțimii, n-au voie să dezerteze. E de presupus, de pildă, că ele nu vor trece pe lîngă problema traumatizantă a adaptării la alte forme sociale, la alt regim de existență, în care binele nu-i întotdeauna foarte clar delimitat de rău.

Interviu realizat de **B.E.**

ÎNTÎLNIRILE TEATRALE BERLINEZE

A 27-a ediție a *Întîlnirilor teatrale berlineze* a luat în discuție un număr de 45 de spectacole jucate în R.F.G., R.D.G., Austria, Elveția și a reținut zece dintre ele. După cum se știe, festivalul nu-i o competiție încununată cu premii, ci un prilej de a face cunoscute și de a comenta cele mai importante înfăptuiri scenice, precum și de a considera liniile de ansamblu ale mișcării artistice din spațiul lingvistic german, urmărind direcția întrebărilor și judecînd valoarea creațiilor.

Dintre reprezentațiile selectate de juriu sau prezentate de ansamblurile din Berlin-Vest și pe care am avut ocazia să le văd, cîteva merită din plin să intre în prim-planul atenției.

Un proces redeschis

Cei din urmă este una dintre piesele lui Gorki rareori jucate în ultimele decenii. „Schauspielhaus Bochum" redescoperă textul și scoate la iveală sîmburele lui de permanență. O face într-un spectacol sever, care nu-și îngăduie nici o ușurătate, nici o digresiune, nici o stridență. Faptele (disoluția unei familii al cărei stîlp este un polițist ce-a slujit cu zel înăbușirea revoluției din 1905) sînt relatate pe un ton impasibil. Se ocolește cu rigurozitate dramatismul exterior. Reflectoarele se îndreaptă spre destinele personajelor. Țelul este de a afla și a înțelege psihologia celor ce aleg să fie slujbașii represiunii, sînt complicii ei, încearcă s-o justifice, o resping în sinea lor cu o sinceră dezolare dar fără a i se împotrivi direct, rătăcesc între amintiri treze și speranțe defuncte, își caută alibiuri și găsesc ori o îndreptățire a cinismului, ori un dor obscur de renunțare, de pierdere, de pedeapsă. Forța spectacolului izvorăște din analiza unei culpabilități comune care se tălmăcește uneori în cuvinte spunînd altceva decît ar dori, în explozii de mînie al căror substrat e mai precis decît ținta, în tăceri făcute din ipocrizie, silă, disperare.

Adevărul și tăria operei teatrale se bizuie pe faptul că ea ascultă fără părtinire fiecare protagonist, nu trece nimic cu vederea și constată fără a emite un verdict. Tot atît de departe de compasiune ca și de absolvire, spectacolul dă seama cu o glacială luciditate despre mecanismele degradării conștiinței. Foarte sugestiv este, în acest sens, decorul. El înfățișează o locuință întunecoasă și întortocheată, cu mobile greoaie, oglinzi palide și ferestre ce se deschid nu spre lumea din afară, ci spre alte încăperi ale apartamentului. Pe măsură ce acțiunea înaintează, casa se adîncește tot mai mult în cenușiul amurgului, lumina se corupe și trebuie să-ți încordezi privirea ca să ghicești de unde vine, cum se împletesc razele ei și prin ce subsoluri sordide au trecut de duc cu ele atîta dezgust și oboseală.

La întîlnirea realizatorilor spectacolului cu publicul, cineva a întrebat de ce anume a optat ansamblul pentru *Cei din urmă*. Regizoarea Andrea Breth a răspuns că piesa i se pare revelatoare pentru tensiunea și agonia unei societăți așa cum se reflectă ea în viața unei familii. Alt spectator a ridicat problema idealului: mai este posibilă astăzi utopia? Nu, a replicat Andrea Breth, nu cunosc nici o idee în care să te încrezi și să i te dărui. În momentul de față domnește o unanimă repulsie față de acei ce promit în viitor imposibilul și care, pînă una-alta, acceptă ceea ce-i de neiertat. Așadar s-a înstăpînit resemnarea. Iar fiecare își bate capul cum s-o scoată la capăt, fără un proiect pe cît de măreț, pe atît de simplificator și riscînd să devină iarăși un permis de omucidere. Dar ne putem lipsi, a adăugat regizoarea, de visul unei existențe mai puțin însingurate, mai demne? A trăi mai bine poate ține locul nădejdii recalcitrante de a fi mai buni? O astfel de viață n-ar însemna o altă sursă de vinovăție?

Morala fabulei

Se cunoaște povestea lui Brecht despre Galy Gay. Un ins cumsecade și credul, ținîndu-se departe de armata de ocupanți, nu foarte îngrijorat dar nici sedus de forța lor, devine, printr-o suită de manevre împletind minciuna, amenințarea și ispita, un instrument al asupritorilor. Depersonalizarea lui se desfășoară rapid și aproape fără să-și dea seama. În doi timpi și trei mișcări precare o individualitate e anulată. S-a transformat într-o fantoșă care așteaptă să i se ordone cine să fie, ce trebuie să gîndească și încotro să-și îndrepte brutalitatea stîrnită și stimulată. Metamorfoza la capătul căreia Galy Gay găsește în sinea lui supuneri și agresivități de care habar n-avea e tratată de Katharina Thalbach în spectacolul *Un om = un om* ca o parabolă despre primejdioasele feste pe care ni le joacă istoria. Atît în momentele ei de maximă presiune, cît și atunci cînd pare să-și fi slăbit strînsoarea. Sîntem trași pe sfoară ca niște marionete, arată reprezentația ansamblului „Thalia" din Hamburg, deoarecerea des abandonăm rezistența critică și renunțăm la îndoială și veghe. Ne lăsăm păcăliți fiindcă oricît am fi de pățiți, ființează în noi impulsul de a lua simulacrele drept adevăruri, de a credita feluriți apostoli, de a fugi după soluții mîntuitoare și care acum par o fericită, o radicală dezlegare a tuturor conflictelor cu lumea și cu noi înșine, curînd sînt o dezamăgire, iar mîine constituie un grav delict al inteligenței și explicația identității pierdute.

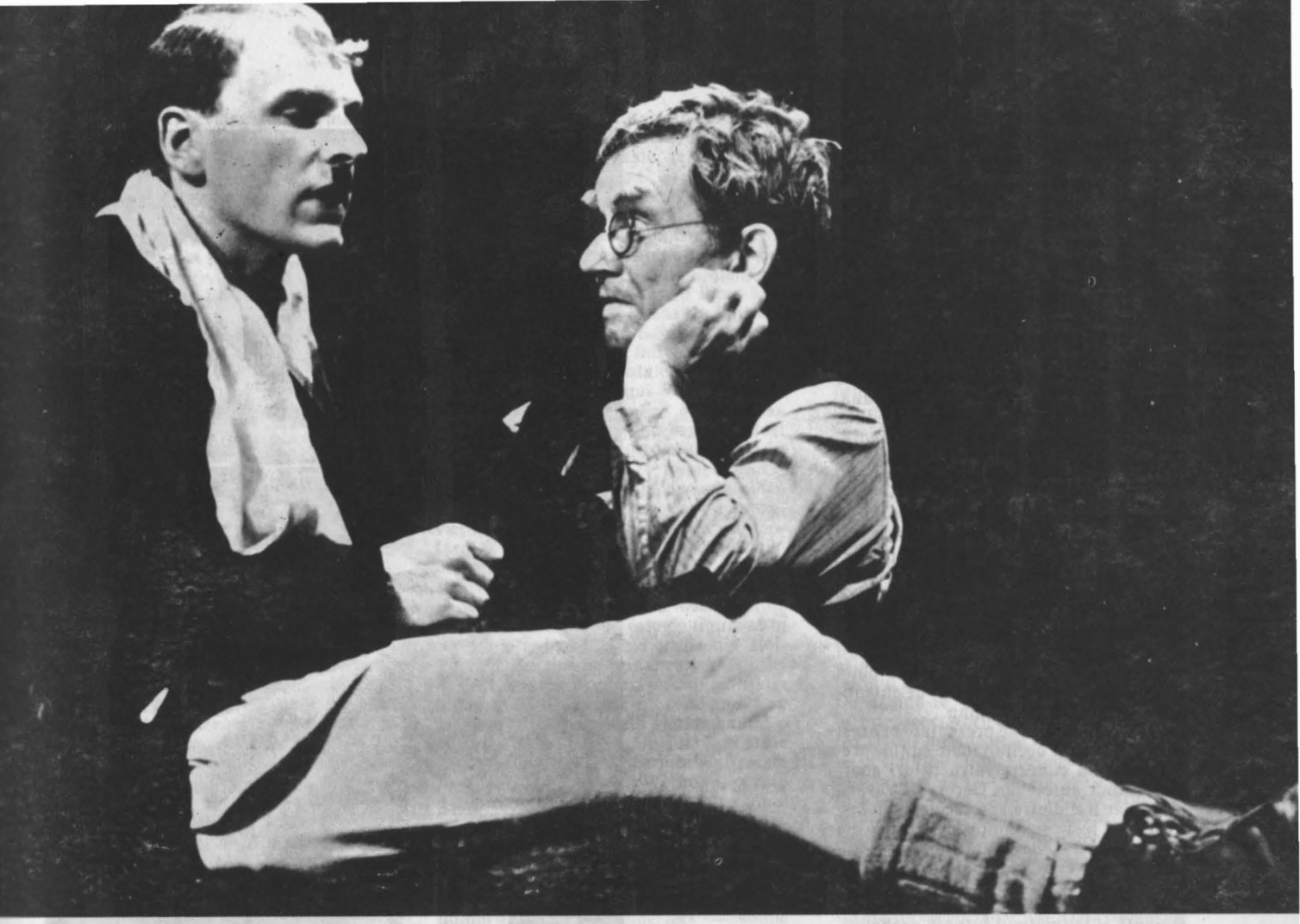
În spectacol, timpul și spațiul sînt vag indicate, se apelează la mijloacele teatrului de păpuși, interpreții folosesc măști care mai degrabă îi uniformizează decît îi deosebesc. Întîmplările se succed cu iuțeala scamatoriilor foarte vesele dacă n-ar dovedi în final că-i de ajuns să fii om ca să fii amăgit și umilit.

Existență sfărîmată

Cînd, în 1837, Georg Büchner piere în vîrstă de 23 de ani, poliția știe mai multe despre tînărul rebel decît literatura despre marele dramaturg. Singura recenzie serioasă a literaturii sale e mandatul de arestare în care se semnalează caracterul dinamitard al scrierilor lui. Concluzie valabilă și astăzi și confirmată de spectacolul *Woyzeck* regizat de Achim Freyer la „Burgtheater" din Viena.

Noua versiune scenică înfățișează istoria lui Woyzeck (omul mărunt, jignit de toți, înșelat în dragoste, supus unor strivitoare experiențe de medicul regimentului său și care, exasperat, sfîrșește în crimă și moarte) altfel decît ca pe o dramă povestită cu răsuflarea tăiată. Fiecare secvență e pusă sub microscop și analizată cu încetinitorul. Cum arată un iarmaroc. Ce simte un bărbat trădat. Surîsul mutilat de melancolie. Care sînt adevăratele raporturi dintre oameni. Mirarea, refuzul, hotărîrea care se maturizează și se instituie în unica ieșire.

Imaginile, oscilînd între concret și fantastic, au o netăgăduită forță de semnificație. Sînt de o violență care impresionează. Este și temeiul pentru care nu poți refuza interesul și admirația acestui *Woyzeck* îmbucătățit. Avem de-a face cu



un mozaic de scene între care punţile sînt retezate, iar împrejurările nu se aduna într-o intrigă cu o compoziţie strînsă şi ordonată. Receptezi imaginile ca strigătele disperate ale unei conştiinţe tragice.

Spectacolul se cere descris. Pe un vast şi sumbru spaţiu de joc, reflectoarele sînt intens proiectate asupra unui trapez care pare un astru singuratic într-o mare de beznă. Viaţa care palpită pe această planetă e văzută cînd cu un ochi îndurerat, cînd ca o expresie a derizoriului. De la observaţia sarcastică asupra societăţii se trece fulgerător la descrierea unei umanităţi damnate. Ca printr-o mişcare de flux şi reflux, înţelesul imediat al faptelor este chemat şi gonit pentru a fi înlocuit cu o viziune monstruoasă, grotescă a universului. Totul e precis, exact şi în acelaşi timp straniu şi halucinant. Unde se sfîrşeşte realul şi unde începe coşmarul? Închipuirea şi trăirile cîntăresc la fel de greu? În orice caz, verbul *a fi* se însoţeşte în creaţia lui Achim Freyer deopotrivă de teroare şi de nevoia de claritate.

Portretul dictatorului în tinereţe

Mein Kampf de George Tabori înfăţişează presupusele relaţii dintre un june pictor veleitar, cabotin, isteric, cu o poftă asasină de putere şi faimă, pe nume Hitler, şi Slomo Herzl, bătrînul şi amărîtul negustor de cărţi, el însuşi autorul unui manuscris neîncheiat despre multele mizerii şi marile interogaţii ale vieţii. Tot ceea ce-i desparte şi îi opune este numit de-a lungul unor situaţii comice virînd spre tragic în ritmul galopant al unei scrieri care mai curînd intrigă şi derutează decît cucereşte. Dar Thomas Langhoff, regizorul spectacolului prezentat de teatrul „Maxim Gorki" din Berlin Est, izbuteşte să atenueze considerabilele diferenţe de nivel dintre momentele de autentică emoţie şi cele de zbuciumată platitudine, conferind relief şi greutate scrierii, care abundă în excelente vorbe de spirit.

În afara festivalului

Hapgood de Tom Stoppard, în antrenanta reprezentaţie regizată de G.H. Seebach la „Schlosspark-Theater", ne introduce în lumea spionilor care unesc loialitatea şi trădarea, trăiesc totdeauna simţăminte ambivalente, îşi iubesc uneori aproapele dar nu se încred niciodată în el, se angajează în situaţii ambigue şi o scot la capăt prin duplicitate. Poate însă că, sugerează spectacolul, ceea ce atribuim doar unei categorii foarte aparte de oameni ne defineşte destul de frecvent şi pe noi ceilalţi. *Contractul* de Slawomir Mrożek dezvoltă relaţia dintre doi oameni uniţi printr-un legămînt care nu stipulează însă nimic definitiv. Este de fapt o însumare de impreciziuni, aproximaţii, nedumeriri, dependenţe. O convenţie căreia doar moartea unuia din ei îi conferă certitudinea adevărului. Spectacolul jucat de „Waganten-Bühne" a fost apreciat de cronica dramatică. Regia lui Valentin Plătăreanu, observă „Tagesspiegel", a învestit cu farmec şi tensiune un text mai puţin absurd decît s-ar crede la prima vedere. *Elisabeta a II-a,* o piesă scrisă de Thomas Bernhard în 1987 cu presentimentul apropiatei sale morţi şi pusă în scenă de Peter Niels Rudolph la Schiller-Theater, desenează cu energie sarcastică portretul unui bătrîn dezgustat deopotrivă de propriile infirmităţi şi decrepitudini ca şi de confuzia pe care cei încă în putere o fac între mucegaiul colorat al cotidianului şi viaţă. În acelaşi timp sînt aspru judecate scena politică şi politica scenei, laolaltă cu numeroase alte aspecte ale unei contemporaneităţi care n-a învăţat nimic din experienţa istoriei. Opiniile sînt drastice şi îmbină revolta cu dezgustul. Iar cu cît eroul piesei se apropie mai mult de veşnicie, cu atît este mai convins că nimeni nu-i izbăvit de banalitatea unor astfel de reflecţii.

B. ELVIN

TEATRUL A TRECUT ŞI PRIN ZIDUL BERLINULUI

„Stadt Mülheim an der Ruhr. Einfach sympatisch — Oraşul Mülheim pe Ruhr. Pur şi simplu simpatic."

Însoţind emblema stilizată a oraşului, formula de mai sus, imprimată pe brelocuri, sacoşe şi pliante turistice, flutură, între 15 şi 30 mai, pe steagurile albe arborate deasupra clădirii impozante a teatrului, oglindindu-se în apele — deloc poluate! — ale Ruhr-ului. În cele opt lucarne de sub frontonul neoclasic e scris cu litere imense STÜCKE '90 („Piese '90") — genericul Festivalului anual de dramaturgie germană contemporană, aflat, în acest an, la cea de-a 15-a ediţie. Timp de două săptămîni sînt prezentate, publicului (învestit şi el cu drept de vot, pe baza unor buletine colorate ce i se înmînează la intrarea în sala de spectacol) şi unui juriu alcătuit din somităţi ale vieţii teatrale vest-germane, cele mai bune texte ale dramaturgiei de limbă germană (din RFG, RDG, Austria şi Elveţia), selecţionate dintr-o „recoltă" de aproximativ 80-100 de premiere absolute ale ultimei stagiuni teatrale; selecţie dură şi exigentă, impunînd o competiţie de înalt nivel valoric, ai cărei cîştigători obţin aici, la Mülheim, un „certificat de autenticitate" reconfirmat în timp.

Setul celor opt piese prezentate în acest an — mai bogat decît în toate ediţiile precedente — a cuprins patru titluri aparţinînd unor autori din Germania răsăriteană, iar trei dintre spectacolele din festival au fost susţinute de trupe din RDG. Această adevărată integrare culturală est-vest, care a precedat în timp şi în esenţă reunificarea celor două Germanii, a constituit, de altfel, nota dominantă şi laitmotivul tuturor dezbaterilor teoretice şi întîlnirilor ce s-au desfăşurat în paralel cu spectacolele, justificînd o frază semnificativă din discursul inaugural al Festivalului, rostit de criticul teatral Peter von Becker (de la revista „Theater heute"), membru al juriului: „Ceea ce părea iniţial un triplu salt mortal al deschiderii în materie de politică culturală, a devenit azi un cros popular, expresie a exploziei revoluţionare ce marchează jumătate din continentul european".

Subiectul a dominat, firesc, şi bogata „agendă de lucru" a celei de-a patra reuniuni internaţionale a traducătorilor de teatru, organizată de centrul vest-german al I.T.I., reuniune la care am participat alături de alţi şapte colegi din Turcia, Bulgaria, SUA, Lituania, Letonia, Estonia şi Marea Britanie.

Iată, într-o retrospectivă sintetică, imaginea celor 14 zile de festival:

Textele

● Cu excepţia piesei lui Herbert Achternbusch (RFG), **Pe poziţii pierdute** („Auf verlorenem Posten"), scrisă în decembrie 1989 sub impresia directă a evenimentelor din RDG şi România (!), piesă care, din fericire, iese de sub incidenţa nefastă a „conjuncturismului" datorită unui anumit suflu poetic, celelalte piese, în special cele provenite din spaţiul est-german, confirmă virtuţile anticipatorii ale ficţiunii literare: sub camuflajul — atît de familiar nouă — al metaforei, al parabolei, al alegoriei sau al analogiei mitologice, realitatea imediată transpare printre rînduri.

● În cazul unui text ca acela al lui Christoph Hein, **Cavalerii Mesei Rotunde** („Die Ritter der Tafelrunde"), miza subtextului s-a perimat, poantele „cad în gol" şi spectacolul — iniţial intens cenzurat — a devenit anodin şi lipsit de tensiune. Conflictul dintre gerontocraţia politică şi tînăra generaţie, satirizarea imobilismului nu mai au obiect. Graalul şi-a pierdut din misterul intangibilităţii.

● Actualitatea imediată transformată în pretext dramatic, personalităţi politice contemporane tratate ca simboluri — într-o construcţie scenică inedită, alcătuită din 12 fragmente, sub titlul **Gorbaciov — Fragmente** — iată un demers dramaturgic „cu semn schimbat". Autorul, Jorg-Michael Koerbl, utilizează tezele enunţate de Gorbaciov în cuvîntarea ţinută la cea de-a 70-a aniversare a Revoluţiei din Octombrie ca punct de plecare pentru o lucrare teatrală în care se discută raportul dintre revoluţia sovietică, Lenin, Stalin, nomenclatură şi noua politică de „perestroika" şi „glasnost". Personajul titular întruchipează, în viziunea autorului, o utopie simbiotică în luptă cu fantomele trecutului. Acuzat de „ironie sardonică" pentru lipsa de menajamente cu care tratează istoria, aruncînd în arenă probleme asupra cărora istorici şi politicieni de profesie ezită încă să se pronunţe, Koerbl propune de fapt un text unitar despre nişte „fragmente" de istorie contemporană, lăsînd deschisă meditaţiei soluţia unui viitor care ne implică pe toţi.

● Fără îndoială, cel mai interesant autor est-german al selecţiei de la Mülheim — şi cel mai consacrat totodată — este Heiner Müller (protagonist al unui recent festival „mono-autor" desfăşurat la Frankfurt pe Main, unde i s-au reprezentat, în diverse versiuni scenice, 20 de lucrări dramatice). **Wolokolamsker Chaussee I-V** („Şoseaua Wolokolamski" sau, cu titlul iniţial, „Drumul tancurilor" — referire concretă la şoseaua din apropie-

cînd, poate, ar fi nevoie de ele. În măsura rea Moscovei unde Armata Roşie a respins ofenisva armatelor hitleriste asupra capitalei sovietice începîndu-şi apoi contraofensiva asupra Berlinului) reprezintă un „compendiu" de istorie a Germaniei din timpul războiului, comedie şi recviem pe tema războiului şi a urmărilor sale legate de sovietizarea unei părţi a Europei. Poemul dramatic în cinci părţi — în proză ritmată — al lui Heiner Müller parafrazează motive literare din Aleksandr Bek, Heinrich von Kleist, Anna Seghers şi Kafka, constituindu-se într-un eseu dramatic de factură aparte, deschis tuturor interpretărilor regizorale.

● Un alt text dramatic din Germania răsăriteană intrat în competiţia de la Mülheim aparţine lui Georg Seidel şi se intitulează **Carmen Kittel.** Titlul trimite deliberat la o altă Carmen, cea a lui Prosper Merimée, eroina titulară fiind şi în acest caz muncitoare într-o fabrică — nu însă de tutun, ci de curăţat cartofi. Este povestea unei fete care-şi doreşte o viaţă normală într-o societate în care normalitatea e o excepţie. Destinul individual zdrobit în angrenajul mecanismului social (nu neapărat totalitar) — iată o temă care, sugerînd un posibil coşmar existenţial, depăşeşte graniţele unei anumite ţări, intrînd în categoria subiectelor cu valabilitate „general-umană".

● **Omuleţul de foc** („Das glühend Männla") este titlul „basmului" dramatic cu care tînăra debutantă münchenează Kerstin Specht participă la Festivalul de la Mülheim, stîrnind interesul prin impetuozitatea cu care îşi face intrarea în arena dramaturgiei. Un debut consacrat simultan de trei versiuni scenice la Bonn, Graz şi Frankfurt, cu o piesă — scrisă în dialect bavarez — al cărei succes rezidă, fără îndoială, în suculenţa dramatică (chiar melodramatică, aş zice) a poveştii: o saga familială desfăşurată într-un ţinut de graniţă, la marginea unei păduri, „un spaţiu poetic" al izolării şi al sentimentelor extreme. O mamă frustrată nu ezită să o asasineze pe iubita fiului ei pentru ca acesta să nu fie luat de lîngă ea. Raporturile ce se stabilesc între cele trei generaţii — bunică-mamă-fiu —, care trăiesc sub acelaşi acoperiş, sînt definite de autenticitate. O apropiere de dramaturgia lui Strindberg nu mi s-ar părea deplasată.

● „Celebritatea reprezintă o ipotecă". Iată argumentul prezenţei în selecţia de la Mülheim a „veteranului" dramaturgiei elveţiene, Max Frisch. Cu o piesă, **Jonas şi veteranul său** („Jonas und sein Veteran"), care nu se justifică decît prin aceea că aduce în peisajul dramaturgic o problematică specific elveţiană, cea a serviciului militar obligatoriu, într-o dezbatere între reprezentanţii a două generaţii, bunicul şi nepotul.

● Am lăsat dinadins la urmă piesa **Weisman şi Piele-Roşie** („Weisman und Rotgesicht") a lui George Tabori, „copil teribil" — la cei 76 de ani ai săi — al lumii teatrale europene, evreu născut în Ungaria, emigrat în America, repatriat apoi într-o Europă pe care a cutreierat-o în lung şi în lat, stabilindu-se în cele din urmă, ca regizor şi dramaturg, la Viena. Acestui autor i s-a decernat premiul ediţiei 1990 a Festivalului de dramaturgie de la Mülheim. Decizia juriului a stîrnit, se pare, controverse, şi comentariile în presa de specialitate abundă. Poate că nu întîmplător o piesă despre problema iudaică întruneşte azi sufragiile unui juriu de specialişti. Poate că acest „western evreiesc" — cum, cu umor, îşi subintitulează piesa George Tabori — care are ca obiect „duelul" dintre reprezentanţii a două popoare exterminate în decursul istoriei, un evreu şi un indian, are o rezonanţă nebănuită într-o lume bîntuită din ce în ce mai intens de fantome reînviate ale trecutului. Subiectul, ca atare, e cel puţin insolit: într-un deşert de pe platoul Rocky Mountains, vegheat de prezenţa stranie a unui vultur pleşuv (viu!), evreul Weisman şi fiica sa Ruth, rămaşi fără maşina care le-a fost furată, rătăcesc în căutarea unui loc în care să îngroape urna cu cenuşa mamei moarte de curînd. Situaţia, de un fatalism ironic — fiindcă Weisman, care a supravieţuit lui Hitler, unor falimente, unui infarct şi pierderii recente a soţiei, nu dispera — pare totuşi fără ieşire. „Salvarea" vine în persoana unui indian, al cărui teritoriu „sacru" a fost violat de Weisman. Meseria lui este de figurant în roluri de indian la studiourile din Hollywood. Cei doi marginalizaţi ai istoriei sînt într-o profundă criză de identitate: indianul şi-a pervertit-o practicînd-o ca meserie ambiguă, evreul şi-a disimulat-o sub presiunea istoriei. „Duelul" fără arme în căutarea identităţii pierdute se sfîrşeşte tragic prin moartea lui Weisman, căruia indianul (cît de indian?) îi fură nu numai hainele şi fata, ci şi identitatea etnică. Învingătorul n-a folosit pistoalele, ca în westernurile clasice, ci argumentele istoriei... „Dumnezeu îi iubeşte pe învinşi. Perfecţiunea e un act de blasfemie, căci numai Dumenzeu este perfect" — spune unul din protagonişti. Un punct de vedere fatalist despre destinul unui popor, avînd ca revers umorul, ca dimensiune istorică, umor vital pe care Tabori îl practică în teatrul său ca pe „un colac de salvare", considerîndu-l „un argument al realităţii", şi nu o evaziune din realitate.

Spectacolele

O primă constatare generală care mi s-a impus cu evidenţă copleşitoare a fost aceea a „supremaţiei" scenografiei care, dispunînd de tehnologii superioare, tehnică de scenă şi materiale de foarte bună calitate, îşi poate permite o gamă largă de expresie, de la subtilităţile scenografiei „de idee" la construcţii hiper-realiste.

Regizorii, cînd nu sînt şi autori, ca în cazul lui Tabori, lasă să trăiască textul fără intervenţiile brutale ale propriei lor personalităţi. Îşi respectă condiţia profesională în limitele unui bun-simţ artistic care nu atentează nici la culmile spectacologiei, nici la abisurile „profanării". O excepţie, fericită, de la această condiţie de medie confortabilă mi s-a părut a fi prezenţa regizorului de origine bulgară Dimiter Gotscheff, care a pus în scenă, la teatrul din Düsseldorf, spectacolul **Carmen Kittel** cu o forţă remarcabilă a imaginii scenice şi cu accente semnificative menite să potenţeze registrele grave ale textului.

Sub raport actoricesc se practică în general un joc omogen, de „echipă", din care lipsesc „vedetele", chiar atunci în care un spectacol de teatru este însă un tot unitar, nu ştiu dacă omogenitatea poate fi considerată un defect, şi nu o calitate!

Receptînd, ca spectator român, reprezentaţiile văzute la Mülheim, n-am avut sentimentul unei satisfacţii „pe compartimente", ci al unei mulţumiri globale, venind dintr-o desăvîrşită profesionalitate pe care nu m-am putut abţine să n-o invidiez, cel puţin cîteodată.

În loc de concluzii

Festivalul de la Mülheim a fost un nou prilej de a constata cît de primitivă este prejudecata care asociază teatrul „din ţările capitaliste" cu ideea de „concesii făcute comercialului". În Germania, cel puţin, situaţia este diametral opusă. Beneficiind de un sistem complex şi substanţial de subvenţii, artiştii vest-germani îşi pot permite să facă abstracţie de „cererea şi oferta" publicului, practicînd un teatru „de elită" în sensul unei foarte exigente competiţii valorice. Subvenţiile nu încurajează dispunerea „judicioasă" în teritoriu, ci eficienţa **culturală.** Teatrele nu îşi vînează spectatorii oferindu-le subproduse artistice pentru a nu le suprasolicita intelectul sau pentru a le capta bunăvoinţa. Depăşindu-se concepţia „culturalizării" forţate, spectatorii sînt liberi să-şi aleagă teatrele şi spectacolele; afluenţa de public — în condiţiile unui preţ destul de ridicat al biletului (25 DM faţă de 3,30 mărci în RDG!) — se explică tocmai prin creditul pe care teatrul vest-german şi l-a cîştigat în ochii spectatorilor săi.

Acestă confruntare între eficienţa culturală reală şi falsa eficienţă „economică" încurajată de politica culturală de tip socialist din RDG constituie una dintre problemele spinoase ale viitorului într-o Germanie reunificată.

Dacă zidul ce despărţea Berlinul în două a fost dărîmat, iată că, în plan cultural, se întrevede un al doilea zid: cel dintre „provincie" şi Berlin. Dar pe acesta îl va putea anihila doar construcţia culturală întemeiată pe o reală scară de valori.

ADRIANA POPESCU

ÎNTÎLNIRE CU GIANFRANCO DE BOSIO LA PADOVA

Cu entuziasm, dăruire, talent și un mare număr de spectacole (printre care și spectacolele-lectură) mai mare decît la reuniunile precedente, padovanii au organizat cea de a treia ediție a «Zilelor Ruzante», «Giornate del Ruzante», între 19 și 26 mai 1990.

De la această importantă manifestare, intrată deja în rîndul celor mai cunoscute evenimente teatrale italiene, nu se putea să lipsească un spectacol semnat de Gianfranco De Bosio. Cu atît mai mult cu cît celebrul regizor, așezat de numeroși comentatori alături de Giorgio Strehler și Luca Ronconi, și-a legat numele, încă de la începutul activității sale, nu numai de orașul Padova (unde a înființat, în 1949, Teatrul Universitar), ci chiar de valorificarea scenică a operei dramatice a lui Angelo Beolco, zis Ruzante, părintele recunoscut al artei actorului profesionist din veacul al XVI-lea.

Am revăzut cu bucurie orașul Sfîntului Anton, al lui Giotto și al lui Donatello, am văzut cîteva spectacole jucate cu haz, inventivitate și ritm îndrăcit de către actorii padovani, am ascultat comunicările din cadrul Simpozionului, interesante, și am așteptat seara de joi, 24 mai, pentru a asista la montarea lui Gianfranco De Bosio, **Ruzante 1990**, concepută de către marele regizor în două părți: un comentariu despre limbajul dramaturgic a lui Ruzante, ilustrat cu fragmente din scrierile acestuia, urmat de prezentarea unei piese întregi, și anume **Ruzante întors de la război.**

Avînd ca fundal un panou reprezentînd Odeonul lui Alvise Cornaro, o autentică bijuterie a Renașterii (scenografia: Emanuele Luzzati), interpreții lui Gianfranco De Bosio de la Veneto Teatro din Veneția — și indeosebi Marcello Bartoli, interpretul personajului Ruzante, viclean, fricos, simpatic, lăudăros — au dat viață unui spectacol în care sinceritatea și firescul trăirii se îmbinau cu reconstituirea istorică, iar convenția și jocul plin de expresivitate puternică, ostentativă se asociau într-o ecuație de rară originalitate.

Avusesem prilejul să admir arta regizorală a lui De Bosio, și mai ales respectul său față de marele clasic, și cu trei ani în urmă, la ediția din 1987, cînd el montase, într-o manieră destul de asemănătoare — tot ca pe un colaj de texte comentate, dar pe o altă temă — spectacolul **Actorii italieni și Ruzante.** Acolo accentul era pus însă pe diversele modalități contemporane de interpretare a pieselor lui Angelo Beolco, în timp ce în **Ruzante 1990,** montarea de acum, erau subliniate problemele legate de teatralitatea operei sale și de limbajul viu, intens scenic.

«Astăzi, clasicii nu mai trebuie să fie obiectul unor experimente în sine, ei trebuie respectați și trebuie găsite în textele lor sentimentele, pasiunile, adevărul omenesc. Acest lucru îi face să fie înțeleși de la Stockholm pînă la Palermo», a afirmat Gianfranco De Bosio în spectacol, preluînd această idee și în lunga discuție pe care am avut-o a doua zi.

Programul lui De Bosio este mai mult decît supraîncărcat. Abia sosise de la Budapesta, unde a montat, la Teatrul Național, o piesă de Frank Wedekind, și pleca la Torino pentru a pune în scenă **Aida** de Verdi. În continuare: realizarea **Avarului** de Molière pentru stagiunea de vară de la Teatro Olimpico din Vincenza, un spectacol cu o operă redescoperită a lui Salieri la Treviso, o operă de Mozart la Modena ș.a.m.d.

Regizor de operă, de film și de teatru, Gianfranco De Bosio consideră că, astăzi, «un artist adevărat nu poate fi legat numai de un singur gen, interdisciplinaritatea făcînd parte în mod obligatoriu și din pregătirea, și din activitatea sa».

Întrebîndu-l ce crede că ar fi interesant și important astăzi pentru teatrul românesc pornit pe drumul libertății, Gianfranco De Bosio mi-a răspuns că este mai mult ca sigur că noi vom ști să găsim cele mai potrivite piese, dar că nu trebuie să-i uităm pe clasici. În afară de clasici, neapărat Samuel Beckett și Eugen Ionesco, iar dintre autorii contemporani italieni cred că s-ar potrivi piesele lui Manlio Santanelli. Este un tînăr dramaturg foarte aspru și foarte lucid. «Eu personal, în afară de operele amintite (se referea la montările sale viitoare, n.n.), mă pregătesc să pun în scenă la Malmö, în Suedia. **Jurnalul Annei Frank.** Cred că este bine să le amintim contemporanilor noștri și despre ceea ce a fost, ca să nu se uite crimele și suferințele».

În încheiere, Gianfranco De Bosio a urat mult succes colegilor săi din România, precizînd că are încredere în viitorul teatrului românesc despre care a auzit întotdeauna numai lucruri bune.

ILEANA BERLOGEA

MARIO MATTIA GIORGETTI

Europa în viitor... pentru un teatru fără frontiere?

De ce ne punem această întrebare? Care este sensul acestei interogații? Este bine să privim atît de departe cînd în propria noastră casă are loc o dezbatere destul de aprinsă și de neliniștitoare despre ceea ce ar trebui să facem azi, cu mijloacele economice tot mai restrînse? Dar poate că ne găsim în această situație tocmai pentru că, la timpul lor, nu ne-am ocupat de probleme așa cum dorim s-o facem azi. Totuși, întrebarea — azi, mai mult ca oricînd — e legitimă, așa cum e legitim ca oamenii ca noi, care lucrează pentru teatru, observîndu-l și promovîndu-l, să se întîlnească pentru a căuta să clarifice direcțiile pe care să se întemeieze propunerile noastre, experiențele noastre, pentru a le dirija apoi spre toți aceia care fac teatru.

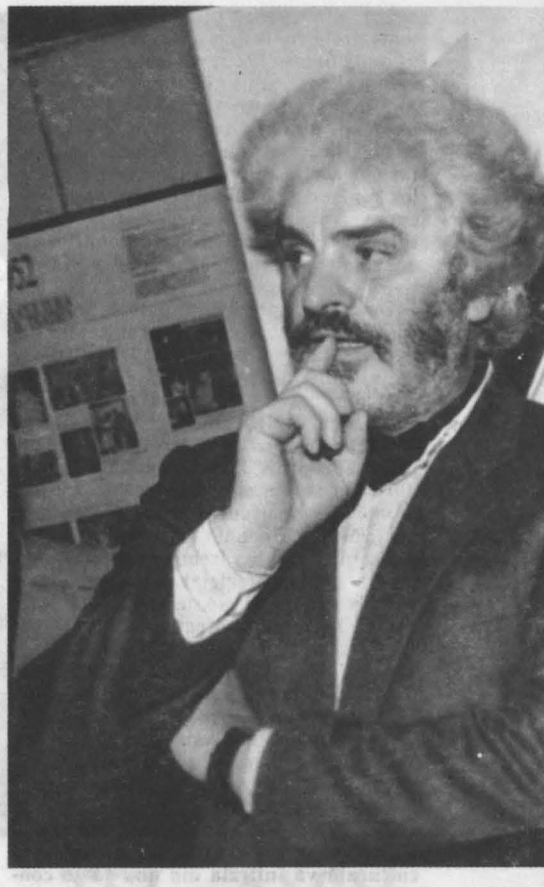
Cred că este de datoria noastră să participăm activ la schimbările din Europa occidentală în vederea anului 1992 și la schimbările din Europa de Est, care au loc chiar acum. Acestea fiind zise, asupra căror elemente ale temei propuse ar trebui să insistăm? Dacă ne gîndim bine, teatrul, dramaturgia ideilor, a implicării, nu a avut probleme, nu a cunoscut granițe acolo unde societățile erau libere și democratice; dimpotrivă, a întîlnit bariere acolo unde popoarele nu erau libere. Chiar dacă idiomurile, limbile pot să pară obstacole, teatrul a trecut peste ele datorită complicității traducerilor, sau poate datorită noilor limbaje teatrale, verificate ca valabile pentru orice arie geografică.

Vrem să spunem că teatrul, făcut de om pentru om, a trecut întotdeauna peste orice fel de graniță. Atunci, de ce să ne mai punem întrebarea? Ne-o punem pentru că, atunci cînd se vorbește despre teatru, discuția nu poate să rămînă doar la operă sau la autor, ci trebuie să se refere la toate celelalte elemente care intră în sfera teatrului, adică elementele politice, administrative, productive-economice, organizatorice, precum și culturale. Tocmai aceste aspecte, împreună cu altele, trebuie analizate, studiate, rezolvate spre a se pune bazele unui teatru al viitorului. La ce folosește să ai un teatru bun, opere bune, autori buni, dacă aparatul politico-administrativ nu colaborează pentru a crea premisele necesare punerii în circulație a acestor valori culturale și creatoare?

Vom începe prin a trece rapid în revistă, secțiune cu secțiune, ceea ce se poate face, într-o optică de tip cosmopolit.

Să plecăm de la informarea asupra spectacolului.

Nu este posibil să lucrăm împreună cu alte popoare dacă nu le cunoaștem mai întîi cultura, sensibilitatea, necesitățile, repertoriul teatral, rezultatele obținute, limbajele, creativitatea. Deci, o informare generală și continuă este indispensabilă pentru a deschide un dialog, pentru a găsi punctele comune de interes. Aceasta este o datorie care ne privește chiar pe noi, cu mijloacele noastre modeste care trebuie să ne permită să ne confruntăm, să ne documentăm, să propunem, să-i sensibilizăm pe ceilalți, să informăm. Dar această sarcină trebuie să și-o asume toate mijloacele de comunicare. Ce știm, ce știe publicul italian despre ceea ce se întîmplă în Olanda, în Austria, în Grecia, ca să citățm la întîmplare cîteva țări; și ce se știe în acele țări despre ce se întîmplă în Italia? Cum putem să ne vorbim fără să ne cunoaștem?



Această muncă devine necesară, indispensabilă pentru a deschide drumul unui teatru al viitorului. A investi pentru informare, oricare ar fi modalitățile, trebuie să fie responsabilitatea oricărei țări civilizate. Dar, cînd atingem acest punct nevralgic, ne dăm seama că aceia care dețin puterea de a decide dacă să investească sau nu în informație nu sînt dispuși să ia o astfel de inițiativă deoarece ea nu intră în jocul diabolic al pieței, al comercialului, al randamentului economic. Numai dacă voința politică își va asuma responsabilitatea va fi posibil să se schimbe ceva. Dar oamenii politici sînt, precum o știm, foarte puțin atenți la problemele culturii; cel puțin, majoritatea lor.

Un alt aspect, nu întotdeauna cunoscut de public, este acela care privește politica instituțiilor publice. De exemplu, Ministerul Italian al Turismului și al Spectacolului este centrul la care se raportează toate organismele de producție. De acolo pleacă

* Mario Mattia Giorgetti este directorul general al revistei italiene „Sipario". Articolul publicat reprezintă textul conferinței rostite de el în cadrul colocviului „Pentru un teatru fără frontiere" de la Taormina.

toate firele, toate ițele care mai apoi ajung să pună în mișcare spectacolele de pe scenele italiene. Și îmi închipui că la fel se întîmplă și în alte părți. Astfel, publicul asistă la un spectacol ignorînd tot ceea ce se află în spatele alegerii acelui spectacol, a acelui autor, a acelor actori, a acelor regizori. Condiționări apăsătoare — cum se vede — acționează asupra structurilor de producție, condiționări care apasă, în consecință, asupra întregii creativități.

Dacă, pînă de curînd, politica ministerului nostru se limita la problemele din Italia, astăzi, din fericire, se întrevăd primele semne de atenție față de un teatru contemporan european. Dar va trebui să se facă mai mult și, mai ales, să se ajungă la o înțelegere cu ministerele similare din țările europene. Din această înțelegere, din felul în care se vor face investițiile economice va decurge posibilitatea unei contribuții reale la un teatru al viitorului. Aspectul politic va trebui să fie clar, deschis, angajat, întemeiat pe o strategie de perspectivă. Altfel, toate eforturile făcute de alte sectoare ale teatrului vor apărea ca pure veleități, ca scop în sine. Așadar, dacă nu se pun bazele indispensabile pentru a i se permite teatrului să circule dintr-o țară în alta, toată munca noastră va fi deșartă. Numai odată ce va fi creată această rețea de structuri organizatorice, de spații, va putea fi trezit interesul acelora care produc teatru. Altfel, există riscul ca teatrul să rămînă între actualele limite, ideile vor stagna, iar dezvoltarea culturală va întîrzia din nou să se consolideze.

În concluzie, e important să știm cum se vor comporta ministerele spectacolului între ele, care va fi calitatea raporturilor între teatre și gestiunea publică, ce înțelegeri se vor crea între micile și marile realități teatrale din diversele țări. Acestor operații le sînt absolut necesare girul și sprijinul principalelor instituții de stat. Numai odată definită această panoramă vom putea vorbi despre repertoriu, despre limbaje, scriitură scenică, tendințe, teme etc. Căci pe aceste noi fundamente va trebui să-și găsească teatrul viitorului propriul sprijin.

Dacă opera teatrală va fi concepută într-o scriitură literară, va fi necesar să recurgem — o știm — la obișnuita traducere, dar astăzi (ba chiar de cîtva timp încoace) există o tendință de îndepărtare de cuvintele scrise în favoarea unei scriituri scenice bogate în alte semne, lesne decodificabile pe orice meridian.

Cînd spectacolul e conceput pentru a fi dus „în turneu" prin lume, regizorul trebuie, desigur, să „creeze" în alți termeni, să găsească limbaje noi, adică „să scrie" un alt teatru, o nouă dramaturgie în care imaginea, mișcarea, decorul, elementele scenotehnice, muzicale sînt folosite ca date indispensabile discursului teatral mai degrabă decît ca elemente de sprijin ale spectacolului. Experiența, de la aceea din perioada commediei deli'arte și pînă la aceea a lui Living Theatre, ne-a demonstrat că, pentru a depăși granițele, teatrul a atins în mod necesar toate celelalte limbaje ale comunicării, pînă la cele mai complexe și structurate, dînd astfel noi impulsuri creativității scenice, cucerirli de noi spații, de noi raporturi cu publicul. Cine va produce un teatru deschis spre o arie geografică fără frontiere, va avea în față o călătorie nouă și minunată. Realmente senzațională. Într-adevăr, e destul să privești în jur pentru a vedea semnele unui teatru în plină metamorfoză, un teatru bogat în încrucișări, împletiri, interdisciplinaritate.

În ceea ce privește partea artistică a teatrului, adică opera teatrală, actorii, regizorii, limbajele, scenografia etc., în vederea acestei noi orientări vor trebui să se schimbe multe lucruri. Ne vom da seama că repertoriul clasic al fiecărei țări va trebui să se confrunte cu acela al altor țări; dar, dacă pentru o țară o anume operă este clasică întrucît e cunoscută și recunoscută, ea nu va fi la fel pentru celelalte. Iată, deci, necesitatea urgentă a cunoașterii reciproce a repertoriului teatral. Cînd o operă teatrală ajunge să facă parte din cultura publicului, dispar și barierele lingvistice. Cîte spectacole clasice, cunoscute de toți, circulă în lume reprezentate, dintr-o țară în alta, de companii teatrale de limbi diferite! Și, totuși, publicul le apreciază și participă la ele, chiar dacă spectacolul oferit nu este jucat în limba țării — gazdă. Asta înseamnă că înțelegerea unui bun cultural comun, dincolo de originea lingvistică, rămîne inalterată.

Dar teatrul viitorului nu poate să însemne doar cunoașterea repertoriului clasic. De aceea, și autorul contemporan va trebui să gîndească, să creeze, să imagineze într-o nouă viziune dacă dorește cu adevărat să facă un teatru pentru noi orizonturi. Se întrezărește o altă modalitate de a concepe opera teatrală, trebuie căutate, propuse teme noi, conținuturi noi. Un teatru care se învecinează cu dansul, dansul care se învecinează cu teatrul — iată deja un fapt împlinit astăzi.

Se prospectează deci un nou mod de a face teatru, regizori noi cresc și se formează în această optică, dar ce face actorul? Unui teatru nou sau unui teatru pentru viitor îi va corespunde — și acest lucru e inevitabil, dată fiind poziția lui centrală în spectacol — un actor nou. Acest actor va trebui să pună în joc toată forța sa de comunicare. Cuvintele, sunetul cuvintelor, conținutul cuvintelor nu vor mai putea să-l susțină, așa cum s-a întîmplat, mai mult sau mai puțin, pînă acum. Dar, dacă e nevoie de actori noi, de noi modalități de a fi actor, atunci și școlile de teatru vor trebui să adopte o fundamentare didactică nouă. Într-un cuvînt, cum va trebui să fie actorul de mîine pentru un teatru de mîine? Iată o problemă de adăugat pe lista întrebărilor.

Chiar și realitatea publicului va fi diferită, pentru că diferită va fi cultura uneia sau alteia dintre țări. Dacă asta e valabil în ceea ce privește Nordul și Sudul peninsulei noastre, să ne închipuim ce se va întîmpla cînd aria de circulație se va lărgi. Există spectacole care-și schimbă „veșmîntul" cînd își schimbă publicul. Vrem să spunem că acest aspect va determina crearea unui limbaj care să fie accesibil tuturor.

Să trecem la programe.

Repertoriile teatrelor vor fi organizate, studiate, grație calității informării care se va pune la punct. Aceasta va trebui să fie pentru noi un fel de observator european la care să ne raportăm.

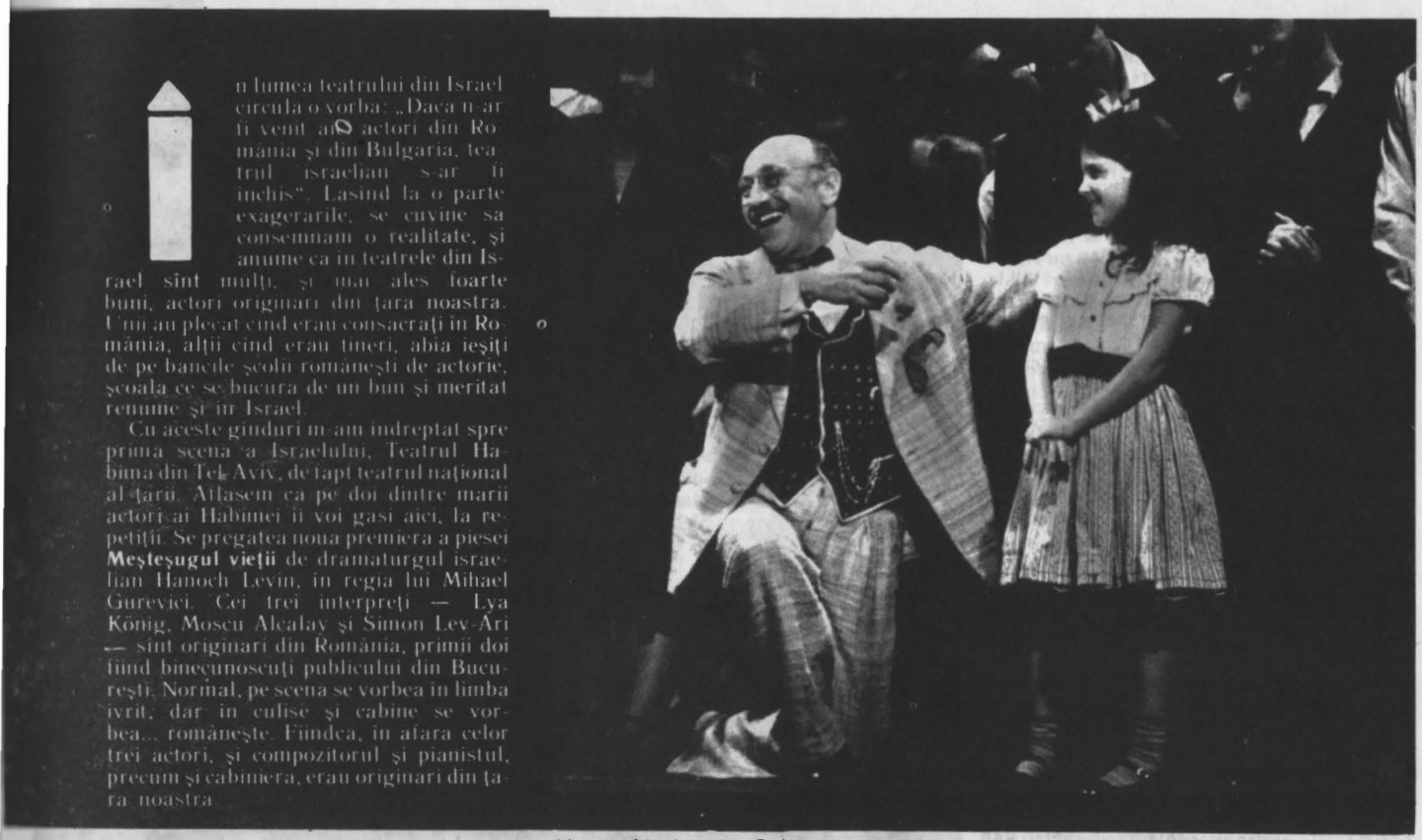
Spectacolele vor avea o viață mai lungă, astfel că va scădea numărul producțiilor. Timpul de exploatare a spectacolului va crește în funcție de noua arie de circulație. Și, dacă acum spectacolele se nasc și mor în intervalul unei singure stagiuni, în această nouă viziune programăriie vor suferi o adevărată revoluție, iar stagiunile se vor lungi. Se profilează astfel pentru actor o viață mai puțin precară, dar poate și mai puțin interesantă decît pînă acum. În sfîrșit, proiectele vor fi studiate într-o optică nouă, care va condiționa și investițiile, astfel încît va trebui revăzută întreaga politică a finanțărilor.

Dar, în fața acestei radicale schimbări a modului de a face teatru, ce se va întîmpla în jurul teatrului? Cum se va comporta școala? Ce fel de spectacole va populariza? Cum îi va implica pe studenți? Ce raporturi va stabili cu sistemul teatral? Și acesta e un punct pe care va trebui să-l analizăm, căci de aici va apărea publicul nostru de mîine.

O responsabilitate de importanță fundamentală va fi aceea a reuniunilor, a festivalurilor internaționale, pentru că tocmai în aceste ocazii confruntarea va deveni cu adevărat interesantă. Ca să fim sinceri, trebuie să recunoaștem că festivalurile de teatru au fost principalii factori ai reînnoirii, ai unui nou mod de a face teatru, de a concepe teatrul. Într-adevăr, un fenomen în curs este acela al coproducțiilor teatrale internaționale. Asta se petrece deja în cadrul cîtorva festivaluri importante; am observat că anul trecut Spoleto a cooperat cu Caracas; anul acesta, Taormina Arte a lucrat în coproducție cu Avignon. Dacă în alte sectoare ale spectacolului, precum filmul sau baletul, toate acestea se întîmplă de cîtva timp, pentru teatrul de proză .aventura începe abia acum. Există, totuși, semnul unei cotituri care certifică, în parte, un nou mod de a lucra, de a produce, de a investi. Coproducția teatrală a doi sau mai mulți parteneri va fi, sîntem convinși, formula victorioasă, pentru că ea le va permite organismelor de producție să-și împartă responsabilitățile economice, organizatorice și chiar riscurile. Dar acest raport de co-responsabilitate productivă va crea acea verigă necesară pentru a se obține unirea. Unirea, la rîndul său, va determina presiuni asupra forțelor politice care, de bine-de rău, vor fi obligate să ia cunoștință de ceea ce se petrece în jurul și înăuntrul teatrului, adică în teatrul viitorului. La aceasta sîntem hotărîți să contribuim și noi, preocupîndu-ne de direcțiile în care vom merge, de propunerile pe care le vom oferi, de mărturiile și de experiențele pe care le vom pune în lumină.

(În românește de MONICA IOANID)

TEL-AVIV: BUNĂ ZIUA, ROMÂNIA!



Moscu Alcalay în «Cabaret»

În lumea teatrului din Israel circula o vorbă: „Dacă n-ar fi venit atîția actori din România și din Bulgaria, teatrul israelian s-ar fi închis". Lăsînd la o parte exagerările, se cuvine să consemnăm o realitate, și anume că în teatrele din Israel sînt mulți, și mai ales foarte buni, actori originari din țara noastră. Unii au plecat cînd erau consacrați în România, alții cînd erau tineri, abia ieșiți de pe băncile școlii românești de actorie, școală ce se bucură de un bun și meritat renume și în Israel.

Cu aceste gînduri m-am îndreptat spre prima scenă a Israelului, Teatrul Habima din Tel-Aviv, de fapt teatrul național al țării. Aflasem că pe doi dintre marii actori ai Habimei îi voi găsi aici, la repetiții. Se pregătea noua premieră a piesei **Meșteșugul vieții** de dramaturgul israelian Hanoch Levin, în regia lui Mihael Gurevici. Cei trei interpreți — Lya König, Moscu Alcalay și Simon Lev-Ari — sînt originari din România, primii doi fiind binecunoscuți publicului din București. Normal, pe scenă se vorbea în limba ivrit, dar în culise și cabine se vorbea... românește. Fiindcă, în afara celor trei actori, și compozitorul și pianistul, precum și cabiniera, erau originari din țara noastră.

LYA KÖNIG — o regină adevărată

Profit de o scurtă pauză și intru în vorbă cu Lya König. Spectatorii mai vîrstnici o țin minte din spectacolul **Jurnalul Annei Frank,** prezentat cu un mare succes pe scena Teatrului Evreiesc de Stat din București. La vremea respectivă — în 1961 — acest spectacol i-a dat Lyei König posibilitatea să realizeze una din marile ei creații. „Au mai urmat și alte roluri și spectacole. Ultimul în care am jucat în România a fost **Un milion pentru un suris.** Cum am sosit în Israel, gîndul tot la scenă mi-a fost. Simțeam că am chemare pentru această meserie și mai știam că, datorită școlii și celor învățate în România, sînt «bine așezată» în meserie. Dar puteam să joc teatru în limba română și în idiș, nu însă în limba Israelului — ivrit. Am început o muncă grea, dar peste un an și ceva debutam la Habima în spectacolul cu piesa lui Brecht **Domnul Puntila și sluga sa Matti.** Dar adevăratul profesionalism cu care venisem din România s-a văzut în spectacolul cu piesa **Geneza** de Aharon Meghed. Acțiunea piesei se petrece imediat după Facerea Lumii, iar eu eram Eva! O mare bucurie, dar și o mare creație — cred eu, fiindcă am jucat cu multă pasiune — am avut atunci cînd reputatul regizor român David Esrig a pus în scenă, în Israel, capodopera dramaturgiei românești, **O scrisoare pierdută.** Am mai jucat și în **Hamlet** pus în scenă de Dinu Cernescu. Așa am continuat legătura mea de suflet cu teatrul românesc".

Lista rolurilor interpretate de Lya König pe scena Habimei este lungă. Nu degeaba Lya König e supranumită în Israel „Regina teatrului". Pentru rolurile interpretate anul trecut a fost aleasă „Actrița anului 1989", iar în urmă cu doi ani a primit „Marele premiu al Israelului" — distincție deosebit de valoroasă, ce se acordă numai celor cu mari merite profesionale față de țară.

— După atîtea satisfacții și succese, ce v-ați mai putea dori?

— Să am posibilitatea de a mai juca în fața publicului din București, pe care-l știu un bun cunoscător și iubitor de teatru.

— Acum așa ceva este pe deplin posibil și vă urăm succes!

BUCUREȘTI — TEL-AVIV, TUR-RETUR...

Un alt „titan" al teatrului Habima din Israel este actorul Moscu Alcalay, unul dintre valoroșii elevi ai marelui G. Timică. Rolurile interpretate pe scena Teatrului Giulești în **Soldatul fanfaron, Slugă la doi stăpîni, Piatra din casă** ori **Plicul** au fost întotdeauna de întîia mărime. În același ritm s-au succedat rolurile și pe scena de la Habima, Moscu Alcalay fiind actorul cel mai solicitat pentru înaltul lui profesionalism, pentru dragostea și înțelegerea cu care s-a apropiat de fiecare personaj interpretat. În urmă cu un an îl văzusem în spectacolul **Cabaret,** jucînd, cu o vervă și o sensibilitate inegalabile, rolul evreului Schultz.

Cu cei 41 de ani de meserie în urma sa, Moscu Alcalay este, de drept, decan al breslei. Actorii teatrelor israeliene — născuți în Israel sau veniți din alte țări, în vîrstă sau tineri — l-au ales în fruntea organizației lor profesionale denumită „Uniunea artiștilor israelieni", pe scurt E.M.I. Această uniune cuprinde peste 1 700 de artiști, actori, soliști lirici, mimi, păpușari.

— În această calitate, ce ne puteți spune despre actorii israelieni de origine română?

— În teatrele israeliene sînt numeroși actori de origine română, oameni formați în meserie la valorile înalte ale școlii românești de teatru. Aici, lîngă mine, am doi colegi de generație — Lya König și Simon Lev-Ari. În teatrul național israelian ocupă un loc de prim rang două actrițe mai tinere: Rozina Cambos și Tatiana Olier. Dar mai pot cita și alte nume: Gita Munte, Miriam Zahar, Tricy Abramovici, Gabriela Vlad, Sandra Sade, Alex. Munte, Carol Marcovici, Constantin Anatol, Dan Herdan, Alex Peleg, Iacov Bodo, Herman Stolper, Bebe Bercovici, apoi regizorul Ion Rodan, ca să amintesc numai cîțiva dintre cei mai cunoscuți, consacrați fie în România, fie aici.

Între noi, ca și în familiile noastre, vorbim românește și ținem legătura cu teatrul românesc și ne informăm asupra tuturor celor ce se întîmplă în țara de ori-

gine. Am fost deseori în România şi am luat legătura cu foştii noştri dascăli, datorită cărora am putut dobîndi aici reputaţia de buni meseriaşi, cu foştii noştri colegi, urmărindu-le creaţia. Am reuşit să determinăm conducerile teatrelor israeliene să invite regizori români. Şi ne-am bucurat de creaţiile regizorale ale lui Dinu Cernescu, David Esrig, Lucian Giurchescu, Cătălina Buzoianu.

Legăturile cu teatrul românesc s-au materializat şi în venirea unor trupe româneşti care au prezentat spectacole în Israel. Ultimul — în vara lui 1989 — a fost cu piesa lui Aurel Baranga **Fii cuminte, Cristofor!** în care au evoluat (în regia Olimpiei Arghir) Silvia Popovici, Valeria Gagialov, Iurie Darie, Ion Marinescu. Partea muzicală îi aparţinea lui Nicu Alifantis.

Trăind cu toţii, cu aceeaşi intensitate şi din tot sufletul, marea luptă pentru eliberare şi victoria în revoluţie a poporului român, sperăm că legăturile noastre cu ţara în care ne-am născut, cu minunaţii ei oameni se vor strînge şi mai mult, că vom putea face de aici înainte mai multe schimburi şi în profesia noastră.

O telegramă de la Mitterand!

Dintre absolvenţii I.A.T.C., clasa profesorilor Sanda Manu şi Octavian Cotescu, a făcut parte şi Rozina Cambos, nume cunoscut spectatorilor din ţara noastră. După un stagiu de doi ani la Teatrul Tineretului din Piatra Neamţ, Rozina Cambos a fost — timp de şapte ani — actriţă de renume la Teatrul Giuleşti. Dacă ar fi să amintim doar rolul ei din piesa **Cum s-a făcut de-a rămas Catinca fată bătrînă** a regretatului Nelu Ionescu (spectacol care a cunoscut peste trei sute de reprezentaţii) şi tot ar fi suficient pentru o carte de vizită onorabilă.

Acum, am aflat-o pe Rozina Cambos la teatrul Habima din Tel-Aviv. Practic, joacă teatru în Israel — de data asta, în ivrit — de şase ani. Dar repertoriul ei este impresionant. Să enumerăm numai titlurile pieselor în care a jucat: **Bărbierul din Sevilla, Femeia îndărătnică, Maestrul şi Margareta, Omul cel bun din Seciuan, Livada de vişini, Cercul de cretă caucazian, Cabaret.** Spectacolul cu piesa **Cabaret** s-a jucat la Habima de peste 200 de ori, cu acelaşi mare succes de la premieră.

„Cu rolul din **Cabaret** am reuşit să intru la Habima. Am fost selecţionată dintr-un număr mare de actriţe. Regizorul francez Jérôme Savary (cel care a pus în scenă **Cabaret** şi la Paris) m-a preferat pe mine. Asta a fost ziua cea mai fericită din viaţa mea".

Spectacolul a constituit un mare eveniment în viaţa artistică israeliană. După primele ecouri în presa israeliană şi internaţională, însuşi preşedintele Franţei, Francois Mitterand, i-a trimis o telegramă regizorului: „Bravo Savary. Franţa e cu tine!"

Cu o capacitate de muncă demnă de invidiat dat fiind că are răspunderi şi faţă de familie (soţ şi doi băieţi — unul născut în România, unul în Israel), Rozina Cambosse pregăteşte acum pentru un Festival de dramaturgie în cadrul căruia va prezenta un recital inspirat din piesa lui Jean Giraudoux **Războiul Troiei nu va avea loc.**

Lya König în «Aurul» de Josef Bar

«Preferam să scriu eu istoria mea»

JOSEF MUNDY

Înaintea convorbirii cu Josef Mundy știam despre el doar că este originar din România, că este unul dintre cei mai interesanți și mai controversați dramaturgi israelieni și că se ocupă și de regie. După convorbire nu aveam să știu, dincolo de amănunte, mult mai mult. Dar citisem între timp (în franceză și engleză) trei din piesele lui; de-acolo am aflat — nu totul, desigur, însă esențialul — nu numai despre „omul și scriitorul" Mundy, ci și despre visurile și coșmarurile unei colectivități umane de o spiritualitate singulară, cum singulară este și experiența istorică și politică, socială și culturală a Statului Israel. Tehnică de ultimă oră și eresuri milenare, „the American way of life" și amintirea dureroasă a unei Europe rafinate și barbare, trufia și spaimele unui popor ales și blestemat, nepăsarea libertină a israelianului „de baștină" și reticența sceptică a evreului rătăcitor ajuns în Țara Făgăduinței, violența și sensibilitatea, îndrăzneala și resemnarea, umorul și tristețea — iată subiectele, temele, personajele, situațiile pieselor lui Josef Mundy: Metroul roșu, Se învârtește!, Nopțile vesele din Frankfurt. De la ele a și început discuția noastră. „Ah, Metroul roșu am scris-o odată cînd eram beat. Adică așa mi-a venit ideea, cînd eram amețit și eram la Paris, în metrou, și metroul tot mergea și nu se mai oprea, era cea mai lungă stație. Totul e luat din viață". Și, la zîmbetul meu ironic-înțelegător: „Serios, așa a fost! Și tipii care se bat, și muncitorul care-i urăște pe intelectuali — i-am văzut pe toți. Piesa a fost jucată și la Paris, și la Tel-Aviv, la Habima, în 1978, într-un ciclu de piese scurte, i-am zis «ciclul alcoolic». A avut mare succes". Dar celelalte două? „Ei, Se învârtește! e cea mai bună, așa zic toți. Cînd am scris-o? Prin '69... Mai înainte fusesem mult timp la Paris, pe urmă a început Războiul de șase zile și m-am întors în Israel, mă simțeam implicat. Se discuta în toată lumea despre război și despre sionism, și atunci am scris piesa asta în care i-am pus să stea de vorbă, să se contrazică pe Theodor Herzl, fondatorul sionismului, și pe Kafka, un evreu care ar fi vrut să nu fie evreu. Bineînțeles, nici unul nu are dreptate. Am jucat piesa, la Tel-Aviv, într-un beci în care înființasem un club; între timp, ăsta a devenit cel mai interesant teatru din capitală. A avut succes, așa că a fost selecționată și pentru Festivalul de la Edinburgh. Pe urmă am jucat-o și în America, iar prin '72—'73 am pus-o chiar eu, la Paris, ajutat de Petrică Ionescu. A plăcut și acolo. În Israel se mai joacă și acum." Îi spun că mie cel mai mult mi-a plăcut Nopțile vesele din Frankfurt, care mi s-a părut o piesă foarte dură, dar foarte frumoasă și propunînd un dublu conflict extrem de interesant: între evrei și germani, pe de o parte, și între un evreu israelian și unul din diaspora, pe de altă parte. „Pe asta am scris-o acum vreo trei ani. S-au jucat cam 50 de spectacole la Haifa și s-a jucat și în Germania. Peste tot a ieșit un scandal crîncen. Pe nemți i-a enervat faptul că în spectacol banda de neonaziști era adusă în scenă de un veteran de război care ieșea dintr-o hazna. Chiar Peter von Becker, redactorul-șef al lui «Theater heute», m-a atacat. În Israel i-a enervat personajul Didi, evreul născut acolo, care e frumos și voinic dar cam prost și neșlefuit. M-au făcut fascist." Îl afectează cronicile negative? „Mă doare întotdeauna cînd sînt criticat, dar nu răspund niciodată. Am fost foarte elogiat, dar și foarte atacat. Despre o piesă, Guvernatorul din Ierihon, au zis că e «o murdărie» și «o otravă», iar despre mine un critic a scris că sînt un autor fascist pentru un public fascist. Pe unul l-am și luat la pumni. Ne-am întîlnit într-un bar, m-am prefăcut că sînt beat și i-am tras un pumn. M-au dus și la poliție, dar pînă la urmă s-a aranjat. Era ăla cu «otrava». Acuma e foarte dulce cu mine. Oricum, țin minte toate cronicile rele; pe cele bune, nu." Și se scuză că trebuie să plece, a promis și altora că o să stea de vorbă cu ei.

Ne reîntîlnim peste vreo două zile, undeva pe strada Vulturi, în cartierul în care s-a născut și a copilărit. „Nu-i așa că vorbesc românește mai bine ca alaltăieri?" Și, într-adevăr, așa e. „Fantastic, n-am mai vorbit românește de cînd am plecat din țară, în 1951. Aveam 16 ani. Am plecat fiindcă mama nu putea să-i sufere pe comuniști; la școală ne puneau să ne ridicăm în picioare și să strigăm «Trăiască Stalin!» Am făcut liceul la «Matei Basarab», era un liceu foarte bun, formația de bază de-aici o am. În Israel n-a fost deloc ușor. Am fost rău tratați, ne ziceau «hoți», deși în închisorile din Israel, din cîte știu eu, n-au fost niciodată evrei din România. Tatăl meu era blănar, dar a trebuit să învețe, la 44 de ani, zidăria. Casa în care am stat a făcut-o singur. Pe urmă a mers mai ușor." Îl întreb cînd a început să scrie. „Aici, în țară, cînd aveam vreo 15 ani, am scris o poezie; dar era numai pentru mine. Voiam să mă fac istoric. De fapt am început să scriu în Israel, după ce am ieșit din armată — am făcut războiul din Sinai cu arma în mînă. Poate că în România aș fi scris poezie sau proză, dar acolo nu cunoșteam destul de bine ebraica, nu știu nici idiș, limba mea de bază e română, așa că m-am apucat de teatru fiindcă dialogurile îmi ieșeau mai bine, e limba vorbită; ce-i drept, îmi și plăcea teatrul, eram îndrăgostit de Büchner și am scris un «plagiat» după Woyzeck; eram foarte mîndru de mine. Pe urmă, împreună cu un prieten, am făcut un fel de teatru de avangardă în care jucam Beckett, Ionescu, imediat după premiera pariziană. Era prin '58. Am intrat apoi la Istorie, dar am văzut că nu-i de mine; preferam să scriu eu istoria mea, aș că m-am mutat la o secție de teatru deschisă chiar atunci. Am stat vreun an, pe urmă am intrat într-un teatru ca asistent de regie și figurant. La 26 de ani ajunsesem la teatrul Habima, unde mi s-a și jucat o piesă, O cameră lîngă mare — acum mi se pare necoaptă. Pe urmă am stat la Paris, din '64 în '68, primisem o bursă. Aici am lucrat la televiziune; era interesant, dat tot teatrul îmi plăcea mai mult. Pînă la urmă am înființat un café-teatru, cu ajutorul lui Roger Blin. Într-o zi m-am dus la el și i-am spus: «Sînt un scriitor israelian care are talent și aș vrea să-mi citiți piesele». Le-a citit, i-au plăcut și m-a recomandat la Teatrul Mouffetard, unde mi s-a jucat Pumn-contrapumn — era o aluzie la Huxley. Apoi m-am întors în Israel, unde am început să mă cert din cauza ideilor mele. Am montat Golem cu o trupă de 20 de actori și nu le-am dat voie celor din comitet să asiste la repetiții. Cînd au văzut ce făcusem (Golemul era un balon imens și, bineînțeles, foarte fragil), au turbat de enervare, dar era prea tîrziu — trebuia să plecăm la Berlin, la Festivalul «Interdrama». Am plecat și am obținut un succes enorm, au fost trei sferturi de oră de aplauze. Dar și după ce m-am întors, au început să-mi facă tot felul de mizerii, cîțiva ani n-am lucrat nimic și nici nu m-au jucat. Fiindcă nu sînt de acord cu sistemul teatral." Dar care este, de fapt, acest sistem? „Oh, e un adevărat sistem totalitar! Guvernul subvenționează teatrul, mai exact cinci teatre și un teatru pentru copii, în proporție de 40%. În rest, mai e un teatru subvenționat de Sindicatul Muncitorilor și multe companii particulare. Ei bine, teatrele subvenționate au un director artistic și un director administrativ, plus un comitet sau juriu «de onoare», format din generali, avocați și alții. Acest comitet nu poate efectua o cenzură propriu-zisă (anul trecut s-a și desființat cenzura), dar îți poate pune bețe în roate. De pildă, cînd am montat Guvernatorul din Ierihon, comitetul a demisionat în bloc, în semn de protest! Pînă la urmă a ieșit scandal și în Parlament din cauza asta! La Habima există și o boală grea, cu care a venit din Rusia — colectivismul: actori care nu pot fi dați afară, chiar dacă nu sînt buni, care iau salariu de pomană și pe care ți-i impune conducerea cînd îți faci distribuțiile. La Teatrul Municipal, Cameri, unde sînt acum, e ceva mai bine, sînt mai deschiși. E bine să știți toate astea ca să aveți grijă să nu faceți greșeli acum, cînd sînteți în transformare."

Între timp am trecut prin străduțe cu case vechi și asfalt crăpat, cu grădini înflorite și lăzi de gunoi în fața porților. „Aici stătea un băiat cu care jucam fotbal, și-aici am spart într-o zi un geam cît o vitrină..." Ne despărțim la o intersecție, după ce cădem de acord în ce privește traducerea, pentru suplimentul revistei „Teatrul azi", a piesei Nopțile vesele din Frankfurt. După cîțiva pași, Josef Mundy mă strigă: „Am uitat să vă spun că acum cîțiva ani am luat un premiu al I.T.I. și că anul ăsta o piesă scurtă de-a mea a fost selecționată pentru Festivalul de la New York. Nu știu dacă interesează."

Festivalul de la New York este unul dintre cele mai importante festivaluri de dramaturgie din lume.

ALICE GEORGESCU

ACADEMIA EXPERIMENTALĂ A TEATRELOR

Proiectul Academiei Experimentale a Teatrelor a fost conceput la Paris de către o echipă condusă de Michelle Kokosowski şi George Banu. Scopul ei este de „a capta tot ceea ce este în curs de constituire în cele mai importante demersuri ale teatrului actual (...). Academia caută să se situeze în cursul procesului dintre evenimentul excepţional şi producţia curentă". Ea înseamnă nu o altă structură birocratică ci un „comando teoretic şi practic".

Activităţile primului său an cuprind: „Clasele de la Avignon 1990, cu Tadeusz Kantor" (12 iunie-12 iulie), „Est-Vest: Teatrul fără Cortina de fier" (Festivalul de la Avignon 21-23 iulie), „Tinerii regizori şi secretul actorului" (Teatrul Europei, 9-16 decembrie).

■M.P.

COUPÉ

ACTUL ARTISTIC

PROVOCARE A

□ — Domnule René Gonzales, în calitatea dumneavoastră de conducător al unor instituţii teatrale, aveţi desigur o perspectivă de ansamblu asupra vieţii teatrale franceze. Vă rog să ne vorbiţi despre activitatea pe care aţi desfăşurat-o, prezentîndu-ne deopotrivă imaginea teatrului francez actual.

■ — Am condus succesiv două teatre de periferie, Théâtre „Gérard Philipe" şi Théâtre Saint-Denis, apoi, timp de 3-4 ani, Casa de cultură din Bobigny. Timp de un an, am fost responsabil la Nouvel Opéra de Bastille, ocupîndu-mă de deschiderea acestui local împreună cu regizorul Robert Wilson.

Cred totuşi că e greu să ai o privire panoramică asupra unui fenomen atît de complex ca teatrul francez actual. În fapt, am fost pus, de-a lungul anilor, în situaţia să cunosc oameni de teatru francezi şi europeni. Familia artistică s-a mărit în mod natural. Să lucrezi L'Hypothèse într-un teatru european înseamnă să ai prieteni peste tot.

□ — Într-adevăr, autorul piesei, d. Robert Pinget, este elveţian, stabilit în Franţa, regizorul, d. Joël Jouanneau, e francez, în timp ce interpretul, d. David Warrilow, este englez stabilit în Statele Unite, consacrat ca actor în Franţa... Poate e mai nimerit să vă întreb care e devenirea teatrului francez în ultimii 25 de ani sau, mai precis, din 1968 încoace, atît sub raport instituţional cît şi sub raport artistic.

■ — Nu mă simt îndrituit să răspund la această întrebare. Ceea ce pot să spun este că între 1968 şi 1980 a existat o asfixie a vieţii teatrale, mai ales sub raport financiar. Din 1980, statul şi preşedintele Mitterand fac un efort mai mare de recunoaştere şi subvenţionare a teatrului. Înainte de 1980, teatrul se afla la limita asfixiei financiare. Aportul acestor mijloace a permis evitarea închiderii instituţiilor. Dar faptul n-a izbutit să dea vitalitate elanului artistic, cum era de aşteptat. Creatorii înşişi ar trebui să-şi ia destinul în propriile mîini şi să devină „provocatori poietici" reali, crez împărtăşit de prea puţini artişti. Sub raportul concepţiei teatrale, de cîţiva ani încoace se observă o reîntoarcere la text şi la actor, în timp ce înainte erau preeminenţi regizorul şi decoratorul, în detrimentul actorului. Deopotrivă, este simptomatică, din 1965, preferinţa pentru scrieri nedestinate aprioric să fie opere teatrale, ca: adaptări de lucrări în proză, dramatizări de romane, eseuri, confesiuni. Au fost aventuri-limită, care s-au născut din aceste texte ce nu erau scrise pentru teatru. Intrăm din nou azi într-o eră a artei actorului, ceea ce e esenţial în teatru, şi ne îndreptăm spre o conjuncţie a textului şi actorului în spaţii unde există avantaje ale libertăţii. E o mişcare naturală: de la regizor şi decorator, spre text şi actor. Pe planul structurilor se petrec, de asemenea, modificări care sînt necesare şi posibile pentru că structurile teatrale sînt mai puţin greoaie decît în Germania de Vest, spre pildă. În Franţa, doar Comedia Franceză, singura trupă permanentă (şi Opera Franceză, deopotrivă), seamănă cu instituţiile teatrale vest-germane. Structura celorlalte teatre naţionale (în număr de 5, ca şi a centrelor dramatice naţionale (25 la număr, conduse de regizori), a caselor de cultură (vreo 15), chiar dacă mai puţin complicată instituţional decît a Comediei Franceze, se aseamănă azi prin faptul că sînt afectate de o anumită dificultate de a exista. Le lipseşte vitalitatea. Proiectul artistic nu pare să fie în centrul activităţii lor, nu el o ghidează. Locul activităţii artistice nu e cel care ar trebui să fie, pentru

MĂRTURIE ȘI SOCIETĂȚII

RENÉ GONZALES

că adesea gestiunea acestor stabilimente, structura însăși, ia cea mai mare parte a banilor, astfel incit ponderea mijloacelor revenind părții artistice e minoră. Tehnicienii, administrativii — structura — trebuie plătiți. Rămin puțini bani pentru artiști. Producția spectacolelor ar trebui să fie administrată in contul utopiei. Ideală ar fi gestiunea utopiei. Utopia ar trebui să fie in fruntea casei, dar ea e copleșită de cotidian.

□ — Subvențiile de stat sînt suficiente pentru desfășurarea unei bune activități teatrale?

■ — Trebuie știut că există o tradiție, mai ales in Franța, care face ca esențialul mijloacelor pentru cultură să fie asigurat de stat. Considerăm că această tradiție e justă și că statul e singurul garant al libertății artiștilor, această libertate fiind mult limitată cind există subvenții private, căci ele impun constringeri ce grevează asupra artisticului. Libertatea de inițiativă trece printr-o recunoaștere a statului. Caietul de sarcini pe care il semnează directorii de teatru și centrele naționale subvenționate de stat conține obligația fiecăruia de a face un număr de spectacole.

□ — Ce ne puteți spune despre repertoriul jucat astăzi in Franța?

■ — Tendința esențială este aceea de a face artă contemporană, de a crea un nou repertoriu, cu texte de azi, de a crea un nou public. Traversăm un moment in care reinnoirea funcționării e necesară și in care mi se pare indispensabilă impunerea unei noi generații de artiști, de poeți (in această categorie intrind și actorii, muzicienii, pictorii). Numai astfel posibilitatea de a da un nou suflu vieții teatrale se transformă in fapt, prin asumarea unor responsabilități și riscuri de către creatori. Această nouă generație trebuie să riște propunerea unor texte noi pentru a putea să modifice natura și funcționarea vieții artistice. Trebuie să continuăm a inventa. Deși se poate constata că azi, intr-un fel global, creația contemporană își dă multă osteneală să existe. Toate eforturile trebuie să tindă a ajunge la ceea ce privește arta contemporană. Trebuie să vorbim despre un teatru al cetății, care își asumă riscurile problematicii. Trebuie să fim receptivi la ceea ce se face in alte părți, prin schimburi, primiri, coproducții, turnee. Să facem intilniri cu artiștii, schimburile să fie frecvente și pentru public și pentru profesioniști, paralel cu munca de creație. Desigur, trebuie avute in vedere și opere ale trecutului, texte clasice, dar ele trebuie insoțite de o privire contemporană.

□ — Ceea ce s-a prezentat in turneul din România — „Printemps de la liberté", desfășurat intre 27 martie și 28 mai — sînt opere scenice semnificative pentru teatrul francez contemporan?

■ — Fără indoială, la turneul acesta au participat reprezentanți incontestabili ai teatrului francez.

□ — Dacă am sesizat bine, există tendința, in spectacolele care au avut loc, de a instaura o relație de mare intimitate cu publicul, in condițiile unui auditoriu puțin numeros și ale unei adresări directe, individuale.

■ — Da, există o anume predilecție pentru spațiul teatral mai restrins, dar trebuie luptat impotriva unei prea mari intimități și a unor săli prea mici, in care, desigur, căldura și confortul interpretativ sint mai ușor de stabilit, dar in care există riscul de a se pierde ceva din esența publică, cuprinzătoare a teatrului. Această preferință pentru distribuția puțin numeroasă e legată insă și de insuficiența mijloacelor financiare și de o anume inclinație spre ocolirea riscului, ca și, din alt punct de vedere, de ușurința de a implanta teatrul in locurile cele mai diferite, astfel incit să putem vorbi despre un teatru al cetății contemporan. Dar e perceptibilă in Franța și cealaltă tendință: a unui teatru popular — unii ar spune „populist" —, existența in mari săli a unui public larg; dar nu știu dacă actul de creație are multe puncte comune cu acest tip de teatru.

□ — Parisul a fost intotdeauna un fel de capitală a artei europene. Considerați că, in ceea ce privește teatrul, el și-a menținut supremația?

■ — Parisul e un adevărat loc internațional pentru scenă, grafică, sculptură etc.; in acest sens, este o capitală. Din punct de vedere valoric, insă, e greu de stabilit un primat, după cum și ideea progresului in artă e greu de susținut. Vilar afirma despre propria sa manieră: „nu fac mai bine, fac altfel".

□ — Considerați că teatrul francez se află intr-o perioadă de inflorire sau intr-una de stagnare?

■ — Problema care se pune este că prea multe spectacole se aseamănă intre ele. Există o mare diferență intre producție și creație. Există prea adesea producții și prea rar creații, in sensul poietic (inventiv) al termenului. Teatrul trebuie să-și caute mereu diferența specifică, să-și caute intruna autenticitatea. Festivalurile sint reflectarea acestei „unități" stilistice. Cind vezi un spectacol, parcă vezi trei, parcă vezi cinci. Prea multe similitudini.

□ — Nu provine cumva această situație dintr-o prea fidelă ancorare in teatrul absurdului, care prezidează inca, după decenii, asupra creației dramaturgice actuale? Din ceea ce ne-ați prezentat, L'Hypothèse de Robert Pinget, ca și Catastrophe a lui Beckett, Stratégie pour deux jambons a lui Raymond Cousse se găsesc in aceeași arie a dramelor limbajului și a teatrului parabolic care, după marea lecție a anilor '50-'60, poartă marca exercițiilor de virtuozitate, izvorite din filosofia existențialistă și structuralistă.

■ — Intr-adevăr, teatrul absurdului este un fel de valoare-refugiu. Dar au apărut in ultimii ani dramaturgi interesanți ca Bernard-Marie Koltès (din care ați văzut, in regia și interpretarea lui Patrice Chéreau, Dans la solitude des champs de coton), interesat deopotrivă de probleme de limbaj, Joël Jouanneau, care e un dramaturg de factură cu totul aparte (jucat de trei ani incoace) și alții. Personal, sint foarte atras de dramaturgul Heiner Müller, autor din Germania de Est, profesind o scriitură violentă, care n-are echivalent in Franța. Se joacă insă azi autori antici văzuți dintr-o perspectivă cu totul nouă, texte fundamentale din Lucrețiu, pentru a da numai un exemplu.

□ — Urmarind maniera de joc a actorilor francezi in cursul acestui turneu, am sesizat cultul rostirii elegante a textului, in buna tradiție a marelui teatru francez, și un anumit gen de instrumentalizare corporală caracterizată prin estompă, armonie, rafinament...

■ — Poate că va trebui o nouă rasă de actor instrumentalist, a cărui expresie scenică să nu mai constea in a relata o istorie, ci să fie o referire la istoria personală, la istoria istoriei personale, la istoria actului de artă. Dacă nu, e populism.

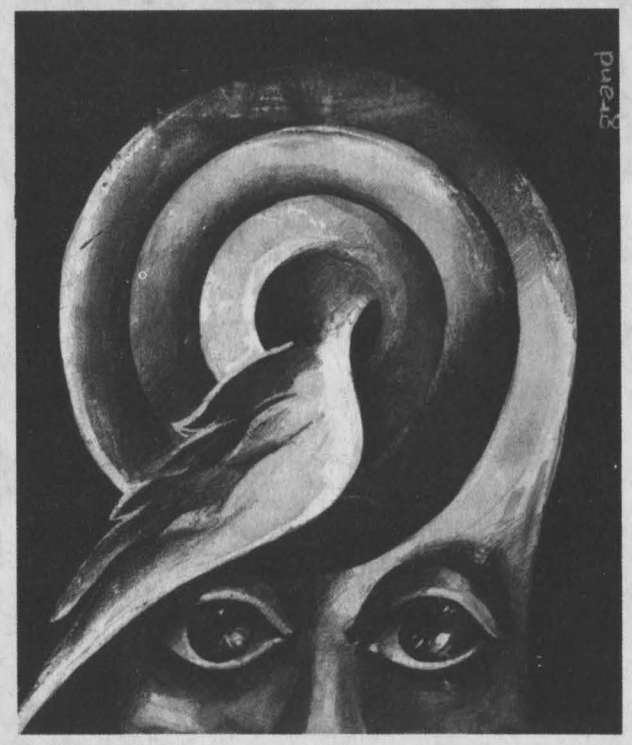
□ — Actul regizoral pare ghidat de aceeași pornire de a sluji mediat, discret, textul și actorul, fără ostentarea autoratului.

■ — Sacrul există in fiecare atitudine a regizorului, care constă in a acompania spectacolul. El e ca un tată care conduce și hrănește spectacolul, pentru ca intr-o zi să dispară, lăsindu-l să evolueze singur.

□ — Nu credeți că această atitudine e rodul unei mutații in conștiința contemporană, care tinde să reinstaureze valorile binelui și adevărului, printr-o reintoarcere generoasă la individualitatea umană și prin renunțarea la masificare?

■ — Fără indoială că e vorba despre o atitudine determinată de societatea contemporană. Tabloul este insă mai puțin idilic. Sintem in interiorul societății și in contradicție permanentă cu această societate. Actul artistic e un act de revoltă in sinul societății, asigurind acea comoție care ii alimentează conștiința. El se constituie ca o mărturie și ca o provocare. Numai astfel își implinește menirea.

Convorbire realizată de
DOINA MODOLA



COUPÉ

COUPÉ

ITALIA

● În cadrul Festivalului de la Taormina se acordă în fiecare an premiile numite *Bilete de aur;* ele sînt, se pare, cîştigătoare deoarece multe dintre piesele premiate sînt incluse în repertoriul italian al anului următor. Obţinînd premiul cel mare, piesa *Naja* de Angelo Longoni a înregistrat apoi cel mai răsunător succes de public din anul 1989.

AUSTRIA

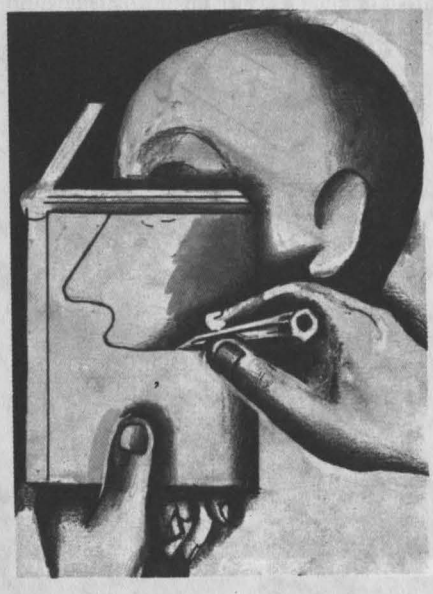
● Paralel cu festivalul oficial de la Salzburg se desfăşoară în acelaşi oraş festivalul numit „Die Szene" — „Scena". Aflat la a douăzecea ediţie, festivalul şi-a format un public fidel căruia i se oferă tot ceea ce ignoră festivalul oficial. Este vorba mai ales despre teatrul gestual, teatrul coregrafic, grupurile experimentale, concertele speciale, într-un cuvînt tot ce înseamnă contaminare între arte. Directorul festivalului, Michael Stolhofer, care de cîţiva ani a iniţiat o colaborare strînsă cu alte festivaluri de mai mică importanţă din Europa şi din alte părţi ale lumii, are în vedere nu numai circulaţia spectacolelor ci şi producţia lor comună. Pentru acest an s-au anunţat Jean-Claude Gallotta, Anatoli Vasiliev, Josef Nadj, grupul canadian „Theatre Repere", Wim Vandekeybus, O Vertigo Dance şi Friedrich Gulda, care de cîţiva ani preferă festivalul „Szene" celui oficial.

COUPÉ

POLONIA

● La Zeleńa Gora a avut loc cea de-a şaptea ediţie a festivalului de teatru numit *Teatrul Străzii.* Desfăşurat, anii trecuţi, în alte oraşe din Polonia, festivalul a adus în prim plan, anul acesta, spectacolul prezentat de *Teatrul Visurilor* din Gdansk.

● La Teatrul Ateneum din Varşovia este pusă în scenă, cu oarecare întîrziere dar cu foarte mare succes, piesa lui Arthur Koestler adaptată de Robert Lange *Zero şi infinitul.* Regia, semnată de Janusz Warmiński şi Stanislaw Maczyński, este discretă, sobră, dar eficace. Piesa este un rechizitoriu tulburător la adresa stalinismului.



FINLANDA

● Între 14 şi 19 august, în Finlanda s-a desfăşurat *Festivalul Internaţional de la Tampere,* singurul festival de teatru profesionist din această ţară. Au fost inscrise pentru a participa 22 de companii teatrale din 7 ţări cu 30 de piese, 62 de spectacole, 4 premiere nocturne, afişul cuprinzînd de asemenea discuţii, seminarii, colocvii şi vizionări de filme. Unul dintre cele mai importante din lume, Festivalul de la Tampere şi-a celebrat anul acesta cea de-a 22-a ediţie.

U.R.S.S

● Sub titlul *Întoarcerea unui pian* se joacă la Moscova un „one man show" experimental după piesa *Revizorul* de Gogol.

● „La umbra tătucului Iacob" este de fapt un set de articole critice publicate de „Teatr" despre montarea spectacolelor care au ca temă stalinismul şi ca personaj pe Stalin.

● După aceeaşi revistă, ultimul concurs de balet desfăşurat la Teatrul Mare din Moscova a fost, potrivit criticului Korokov, destul de prost organizat, aşa încît nici rezultatele nu sînt satisfăcătoare. Şi totuşi este vorba despre cea mai bună şcoală de balet din lume...

S.U.A.

● La City Center din New York va evolua compania experimentală „Circus Oz" din Australia. Aceasta a fost fondată la Melbourne, în 1978, şi a făcut turnee în Europa şi Australia, iar în 1984 a participat la „Los Angeles Olympic Arts Festival". „Circus Oz" este o companie de factură specială, care prezintă interpretări teatrale de excepţie, musicaluri, versiuni moderne ale unor texte clasice etc.

● Un *Shogun* în versiune muzicală va fi montat la Teatrul Marquis, după best-seller-ul lui James Clavell, binecunoscuta poveste a unui marinar american din secolul al XVII-lea, eşuat pe coasta Japoniei unde devine, printr-un romanţios concurs de împrejurări, lider militar. Romanul este adaptat pentru teatrul liric de John Driver. Partitura muzicală este semnată de Paul Chihara, iar regia şi coregrafia aparţin lui Michael Smuin.

● Teatrul Off Broadway in the Fall montează în stagiunea de vară şi cea de toamnă citeva piese originale cum ar fi: *Ziua liberă a Sheilei* — piesă a unui autor sud-african, Duma Ndlovu. Într-o zi de joi, ziua liberă a femeilor de serviciu sud-africane, numite toate Sheila, mai uşor de pronunţat pentru albi decit numele lor adevărat, se petrece ceva neobişnuit care rupe monotonia cotidiană. (regia aparţine tot unui regizor sud-african, Mbongeni Ngema); *Impreună* de Morton Thaw şi Edward Rebak, dramă psihologică bazată pe povestea de dragoste dintre Eugene O'Neill şi cea de-a treia soţie a sa, Carlotta Monterey (regia îi aparţine lui George Kathley); *Mrs. Klein,* iarăşi o piesă de succes, de Nicholas Wright despre Melanie Klein, elevă a lui Sigmund Freud, devenită la maturitate specialist într-un domeniu mai puţin practicat: psihanaliza copilului (regia piesei este asigurată de David Jones); premiera absolută a avut loc anul trecut la Londra; *Nick şi Nora,* un musical foarte costisitor, se va monta probabil anul viitor. Piesa se bazează pe romanul lui Dashiell Hammett *Un om subţire* (regia îi aparţine lui Arthur Laurents).

MONICA IOANID

CHESTIONAR

" TEATRUL AZI "

— Cum v-aţi procurat revista ? (abonament, chioşc de difuzare a presei, difuzori particulari)

— Urmăriţi cu oarecare regularitate publicistica teatrală ?

— Ce articole v-au interesat în mod special în revista noastră ? (interviuri, cronica dramatică, informaţiile externe)

— Aveţi de formulat observaţii cu privire la:
  — opiniile exprimate
  — stil
  — ilustraţie
  — grafică ?

— Apreciaţi în mod deosebit contribuţiile unui anume autor ?

— Ce subiecte aţi dori să trateze revista ?

— Cît de des mergeţi la teatru ?

— Urmăriţi programul vreunui anumit teatru?

— Ce fel de spectacole v-ar interesa astăzi ?

— Credeţi că revista noastră ar putea contribui la înviorarea vieţii teatrale din ţară? În ce fel?

— Aveţi intenţia să vă abonaţi la revistă ? (În cazul în care doriţi s-o faceţi, poziţia revistei în catalogul de abonamente este 116)

— Ce ocupaţie aveţi ?

— Numele şi adresa dvs.

Vă rugăm să răspundeţi la chestionar pe adresa redacţiei :„TEATRUL AZI", str. Constantin Mille nr. 5-7-9, cod 70701, Bucureşti. Completarea rubricilor nume şi adresă este necesară numai în cazul în care doriţi ca opiniile dumneavoastră să fie publicate în revistă sau doriţi să vi se răspundă personal, în scris.

SOMMAIRE

☐ **ANTITHÈSES:** ..... p. 2
Dumitru Solomon, **Le désert était-il nécessaire?** .....
☐ **LE SPECTACLE POLITIQUE, LE SPECTACLE DRAMATIQUE:** ..... p. 4
Ileana Popovici, **Option ou destinée?,** Cristina Dumitrescu, **À la recherche des mots perdus** .....
☐ **CARAGIALE L'INÉVITABLE:** ..... p. 6
Dan C. Mihăilescu, **Finale au "Secolul"**
☐ **LA DRAMATURGIE ROUMAINE DU POINT DE VUE DE LA CRITIQUE LITTÉRAIRE:** ..... p. 8
Val Condurache, **Se libérer des préjugés;**
Dumitriţa Stoica, **Marin Sorescu — une "question juste"**
☐ **DIALOGUE:** ..... p. 10
Ivan Helmer, **« Les pièces roumaines deviendront de plus en plus importantes» (interview réalisé par** Victor Parhon)
☐ **L'ENQUÊTE DE LA REVUE «TEATRUL AZI»:** ..... p. 12
Qu'est-ce qu'on joue? Pourquoi? Pour qui? Répondent: Dan Alecsandrescu, Dan Micu, Kincses Elemér, Alexandru Darie
☐ **RADIO:** ..... p. 15
Cristian Munteanu, **Le « dossier» et la chance du théâtre radiophonique**
☐ **QUE SE PASSE-T-IL DANS LES THÉÂTRES?** ..... p. 16
Miruna Runcan, **Trois concours aux trois théâtres bucarestois, devant les portes ouvertes (I-er épisode);**
Iulius Moldovan, **Pourquoi suis-je resté directeur de théâtre;**
Mircea Marian, **On joue? On ne joue pas?**
☐ **LES PROCÈS DE LA DICTATURE AU THÉÂTRE. À tour de rôle:** .... p. 20
La valse de minuit **de Viorel Cacoveanu au Théâtre d'État de Oradea**
☐ **IDÉES:** ..... p. 24
Marian Popescu, **Le jeu dans la culture**
☐ **CHRONIQUES DRAMATIQUES:** ..... p. 25
Mais voyons, maman, ceux-ci racontent dans l'acte second ce qui se passe dans l'acte premier **de Matei Vişniec au Théâtre de la Jeunesse de Piatra Neamţ (Miruna Ionescu),** Scènes de carnaval **par I. L. Caragiale au Studio de l'IATC (Irina Corolu),** Les victimes du devoir **de Eugène Ionesco au Théâtre « Toma Caragiu» de Ploieşti (Alice Georgescu),** Tango **de Slawomir Mrożek au Théâtre Giuleşti de Bucarest (Victor Parhon).**
☐ **S'ENIVRER DES PAROLES:** Alice Georgescu, **La langue d'étain** ..... p. 33
☐ **NOTES CONTRADICTOIRES par** Valeriu Moisescu ..... p. 34
☐ **ARTS — LA CIVILISATION DE L'IMAGE.** ..... p. 35
Articles signés par Liana Cojocaru, Sergiu Anghel, Adriana Bittel, Dan Jitianu, Bedros Horasangian
Dominic Nicodim, **Marcel Iureş — un chevalier à la Cour du Théâtre** p.44
☐ **LA SCÈNE DU MONDE.** ..... p. 45
Articles signés par Dumitru Solomon, B. Elvin, Adriana Popescu, Ileana Berlogea, Mario Mattia Giorgetti, Stan Vlad; **Interviews avec** Ulrich Eckhardt, Josef Mundy, René Gonzales
☐ **COUPÉ** ..... pp. 23, 58, 60, 61

CONTENTS

☐ **ANTITHESES:** ..... p. 2
Dumitru Solomon, **Was the desert necessary?**
☐ **POLITICAL SPECTACLE AND THEATRE PERFORMANCE:** ..... p. 4
Ileana Popovici, **Option or destiny?**
Cristina Dumitrescu, **In search of the lost words.**
☐ **THE UNAVOIDABLE CARAGIALE:** ..... p. 6
Dan C. Mihăilescu, **Parting company with "Secolul"**
☐ **WHAT IS LITERARY CRITICS' VIEW OF ROMANIAN DRAMA:** ..... p. 8
Val Condurache, **Freeing oneself from prejudices;**
Dumitriţa Stoica, **Marin Sorescu — a "correct question".**
☐ **DIALOGUE:** ..... p. 10
Ivan Helmer: **"Romanian plays will become more and more important" (Interviewer:** Victor Parhon)
☐ **"TEATRUL AZI" INVESTIGATES:** ..... p. 12
What do we play? Why? For whom? (Answers from: Dan Alecsandrescu, Dan Micu, Kincses Elemér, Alexandru Darie)
☐ **RADIO:** ..... p. 15
Cristian Munteanu, **The "file" and the chance of radio drama.**
☐ **WHAT IS HAPPENING IN THE THEATRES?** ..... p. 16
Miruna Runcan, **3 open doors auditions in 3 Bucharest theatres (part 1);**
Iulius Moldovan, **Why I am staying on as director;**
Mircea Marian, **Do we play? Or don't we?**
☐ **DICTATORSHIP ON TRIAL IN THE THEATRE:** ..... p. 20
On the roll: Midnight Waltz **by Viorel Cacoveanu at the State Theatre, Oradea**
☐ **IDEAS:** ..... p. 24
Marian Popescu, **The game in culture**

□ **REVIEWS:** ..... p. 25
But, Mother, in Act 2 They're Telling Us What Happened in Act 1 **by Matei Vişniec at the Youth Theatre, Piatra Neamţ (Miruna Ionescu);** Carnival Scenes **by I. L. Caragiale at the Studio of the ATFA (Irina Corolu);** Victims of Duty **by Eugene Ionesco at the Toma Caragiu Theatre, Ploieşti (Alice Georgescu);** Tango **by Slawomir Mrożek at the Giuleşti Theatre, Bucharest (Victor Parhon)**
□ **BOMBAST:** ..... p. 33
Alice Georgescu, **Tin language**
□ **CONTRADICTORY NOTES by** Valeriu Moisescu ..... p. 34
□ **OTHER ARTS – THE CIVILIZATION OF THE IMAGES.** ..... p. 35
Contributors: Liana Cojocaru, Sergiu Anghel, Adriana Bittel, Dan Jitianu, Bedros Horasangian
Dominic Nicodim, **A knight at the court of the Theatre: Marcel Iureş** ..... p. 44
□ **THEATRE AT LARGE.** ..... p. 45
Contributors: Dumitru Solomon, B. Elvin, Adriana Popescu, Ileana Berlogea, Mario Mattia Giorgetti, Stan Vlad. **Interviews:** Ulrich Eckhardt, Josef Mundy, René Gonzales.
□ **SIDELIGHTS** ..... **pp. 23, 58, 60, 61**

INHALT

□ **ANTITHESEN:** ..... S. 2
Dumitru Solomon, **War die Wüste notwendig?**
□ **POLITISCHE VORSTELLUNG, THEATERVORSTELLUNG:** ..... S. 4
Ileana Popovici, **Wahl oder Schicksal?**
Cristina Dumitrescu, **Auf der Suche nach den verlorenen Wörtern**
□ **WIEDER EINMAL CARAGIALE:** ..... S. 6
Dan C. Mihăiescu, **Schluss bei „Secolul"**
□ **WAS MEINT DIE LITERATURKRITIK ZUR RUMÄNISCHEN DRAMATIK:** S. 8
Val Condurache, **Die Befreiung von Vorurteilen;**
Dumitrița Stoica, **Marin Sorescu – eine „richtige Frage"**
□ **DIALOG:** ..... S. 10
Ivan Helmer, **„Die rumänischen Stücke werden immer wichtiger werden" (ein Gespräch von** Victor Parhon)
□ **TEATRUL-AZI UMFRAGE:** ..... S. 12
Was wird gespielt? Weshalb? Für wen? Es antworten: Dan Alecsandrescu, Dan Micu, Kincses Elemér, Alexandru Darie
□ **RUNDFUNK:** ..... S. 15
Cristian Munteanu, **Das „Dossier" und die Chance des Hörstücks**
□ **WAS IST LOS IN DEN THEATERN?** ..... S. 16
Miruna Runcan, **3 Wettbewerbe in 3 bukarester Theatern, vor offenen Türen (erster Teil);**
Iulius Moldovan, **Warum habe ich die Intendantenstelle beibehalten;**
Mircea Marian, **Spielen wir? Spielen wir nicht?**
DIE PROZESSE DER DIKTATUR AUF DER BÜHNE. Angekündigt: ..... S. 20
Der Walzer um Mitternacht **von Viorel Cacoveanu auf der Städtischen Bühne in Oradea/Grosswardein**
□ **IDEEN:** ..... S. 24
Marian Popescu, **Das Spiel in der Kultur**
□ **CHRONIK:** ..... S. 25
Also, Mutter, die da erzählen im zweiten Akt was sich im ersten geschieht **von Matei Vişniec im Jugendtheater in Piatra Neamţ (Miruna Ionescu),** Faschingsrummel **von I. L. Caragiale auf der Studiobühne der Theater-Akademie (Irina Corolu),** Die Opfer der Pflicht **von Eugene Ionesco im Toma-Caragiu-Theater in Ploieşti (Alice Georgescu),** Tango **von Slawomir Mrozek im Giuleşti-Theater (Victor Parhon)**
□ **WORTTRUNKENHEIT:** Alice Georgescu, **Die Blechsprache** ..... S. 33
□ **WIDERSPRÜCHLICHE AUFZEICHNUNGEN von** Valeriu Moisescu ..... S. 34
□ **KÜNSTE – DIE ZIVILISATION DES BILDES.** ..... S. 35
Beiträge von Liana Cojocaru, Sergiu Anghel, Adriana Bittel, Dan Jitianu, Bedros Horasangian
Dominic Nicodim, **Marcel Iureş – am Hofe des Theaters** ..... S. 44
□ **WELTBÜHNE.** ..... S. 45
Beiträge von Dumitru Solomon, B. Elvin, Adriana Popescu, Ileana Berlogea, Mario Mattia Giorgetti, Stan Vlad; **Gespräche mit:** Ulrich Eckhardt, Josef Mundy, René Gonzales
□ **COUPÉ** ..... **SS. 23, 58, 60, 61**

SUMARIO

□ **ANTÍTESIS** ..... p. 2
Dumitru Solomon, **¿Era necesario el desierto?**
□ **EL ESPECTÁCULO POLITICO, EL ESPECTÁCULO TEATRAL** ..... p. 4
Ileana Popovici, **¿Opción o destino?**
Cristina Dumitrescu, **En busca de las palabras perdidas**
□ **EL INEVITABLE CARAGIALE** ..... p. 6
Dan C. Mihăilescu, **Final a "Secolul"**

□ **CÓMO CONSIDERA LA CRÍTICA LITERARIA LA DRAMATURGÍA RUMANA** ..... p. 8
Val Condurache, **Liberarse de prejuicios**
Dumitriţa Stoica, **Marin Sorescu — una "pregunta justa"**
□ **DIÁLOGO** ..... p. 10
Ivan Helmer, **"Las obras rumanas llegarán a ser siempre más importantes" (entrevista realizada por** Victor Parhon)
□ **LA ENCUESTA "TEATRUL AZI"** ..... p. 12
¿Que teatro hacemos? Por qué? Para quién? Contestan: Dan Alecsandrescu, Dan Miţu, Kincses Elemér, Alexandru Darie
□ **RADIO** ..... p. 15
Cristian Munteanu, **El "dossier" y la suerte del teatro radiofónico**
□ **¿QUÉ PASA EN LOS TEATROS?** ..... p. 16
Miruna Runcan, **Tres concursos en tres teatros de Bucarest delante de las puertas abiertas (primer episodio)**
Iulius Moldovan, **Por qué quedé directór de teatro**
Mircea Marian, **¿Hacemos teatro? No lo hacemos?**
□ **LOS PROCESOS DE LA DICTADURA EN EL TEATRO** ..... p. 20
En la lista: El vals de medianoche **de Viorel Cacoveanu en el escenario del Teatro de Estado de Oradea**
□ **IDEAS** ..... p. 24
Marian Popescu, **El juego en la cultura**
□ **LA CRONICA DRAMATICA** ..... p. 25
Pues madre, estos cuetan en el segundo acto la que pasa en el primero **de Matei Vişniec en el Teatro de la Juventud de Piatra Neamţ (Miruna Ionescu)**
Escenas de carnaval **de I. L. Caragiale en el Estudio de IATC (Irina Coroiu)**
Las víctimas del deber **de Eugène Ionesco en el Teatro "Toma Caragiu" de Ploieşti (Alice Georgescu)** Tango **de Slawomir Mrozek en el Teatro Giuleşti de Bucarest (Victor Parhon)**
□ **EL MAREO DE LAS PALABRAS** ..... p. 33
Alice Georgescu, **El lenguaje de lata**
□ **APUNTES CONTRADICTORIOS por** Valeriu Moisescu ..... p. 34
□ **LAS ARTES — LA CIVILIZACIÓN DE LA IMÁGEN** ..... p. 35
Artículos de Liana Cojocaru, Sergiu Anghel, Adriana Bittel, Dan Jitianu, Bedros Horasangian
Dominic Nicodim, **Marcel Iureş — un caballero a la Corte del Teatro** .... p. 44
□ **EN LOS ESCENARIOS DEL MUNDO** ..... p. 45
Artículos de Dumitru Solomon, B. Elvin, Adriana Popescu, Ileana Berlogea, Mario Mattia Giorgetti, Stan Vlad; **entrevistas con** Ulrich Eckhardt, Josef Mundy, René Gonzales ..... p. 45
COUPÉ ..... pp. 23, 58, 60, 61

COLECTIVUL REDACŢIONAL

DUMITRU SOLOMON (redactor şef)
MARIAN POPESCU (redactor şef adjunct)
CRISTINA DUMITRESCU (secretar responsabil de redacţie)
PAUL CORNEL CHITIC, ALICE GEORGESCU, MIRUNA IONESCU,
VICTOR PARHON, ILEANA POPOVICI
ADRIANA GRAND (prezentare artistică)
MONICA IOANID (documentare)
IOANA POPESCU (tehnoredactor)
ELENA HORASANGIAN, CONSTANŢA TURCOIU (corectură)
DORIN STANCIU (fotoreporter)
Redactor responsabil de număr: ALICE GEORGESCU

Redacţia aduce la cunoştinţa abonaţilor (şi a tuturor cititorilor) că instituţia raspunzatoare pentru onorarea obligaţiilor de difuzare a revistei noastre este Direcţia de Expediere a Presei (D.E.P.) cu sediul în Bucureşti, Piaţa Presei Libere nr. 1.

Ca atare reclamaţiile pentru nelivrarea la timp a abonamentelor vor fi adresate acestei instituţii.

EXEMPLARE ALE REVISTEI POT FI PROCURATE CONTRA COST ŞI DE LA REDACŢIE

Cititorii din străinătate se pot abona adresindu-se la „ROMPRESFILATELIA" — SECTOR EXPORT-IMPORT PRESA, P.O. Box 12-201 — Telex 103676, prsfir, Bucureşti, Calea Griviţei nr. 64—66

TEATRUL AZI **onorează abonamentele pe anul 1990 pentru revista** TEATRUL **(pînă la concurenţa sumei plătite de fiecare abonat)**

a. grand